

Literaturas delirantes: aproximación crítica a cuatro novelas colombianas  
contemporáneas (2000-2010)

by

Maria del Carmen Saldarriaga Muñoz

B.A., Universidad Pontificia Bolivariana, 2001

M.A., Universidad Autónoma Metropolitana, 2005

Submitted to the Graduate Faculty of  
The Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2014

UNIVERSITY OF PITTSBURGH  
DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Maria del Carmen Saldarriaga Muñoz

It was defended on

April 22, 2014

and approved by

Daniel Balderston, Ph.D., Mellon Professor of Modern Languages

Gonzalo Lamana, Ph.D., Associate Professor

Elizabeth Monasterios, Ph.D., Associate Professor

Aníbal Pérez-Liñán, PhD., Associate Professor

Dissertation Advisor: Daniel Balderston, Ph.D., Mellon Professor of Modern Languages

Copyright © by Maria del Carmen Saldarriaga Muñoz

2014

# LITERATURAS DELIRANTES: APROXIMACIÓN CRÍTICA A CUATRO

## NOVELAS COLOMBIANAS CONTEMPORÁNEAS (2000-2010)

Maria del Carmen Saldarriaga Muñoz, PhD

University of Pittsburgh, 2014

This study seeks to carry out the identification, reading and comparison of the subject and form taken by *delusion* as an aesthetic trend in recent Colombian narrative. To do this I will focus on four novels published during the first decade of this century: *Bello animal* (2002) by Fanny Buitrago; *Delirio* (2004) by Laura Restrepo Casabianca; *Los ejércitos* (2006) by Evelio José Rosero Diago; and *Tres ataúdes blancos* (2010) by Antonio Ungar. The totality of the literary work of each of the selected authors will serve as a second informational level on the autonomous aesthetics and personal journeys of each, but the social significance of these four novels can be argued if they are regarded as a corpus and not as individual works.

From a recovery of the discussion of *realism* as a literary genre that is renewed for Latin America after the explosion of the avant-garde, I aim to generate a positive category for describing a specific context, that is, to update the notion of realism in its *contemporary* aspect—current and simultaneous to the social context that produces it—to make it functional to the reality that is sought to intervene.

Thus, I establish from the beginning some of the basic premises that guide the reading of the novels: first, that realism is an always current genre, “fresco de época” (Horne), and a discourse that reveals the systems of classification and signifying practices of a definite society. Second, that the fictions chosen to form the corpus use the referents of the troubled reality that

produces them with the intent of redistributing the symbolic loads of the conflict. And third, that being manifestations of “contemporary realism,” these novels neutralize the question of the origin of the violence, in this case, in Colombia, and come to model a difficult experience that otherwise would remain indiscernible.

These, and other premises that will be constructed, clarified and functionalized throughout the study, acquired importance as a critical complement to reading contemporary Colombian narrative; they help to characterize and delineate of aesthetic criteria and formal strategies that this narrative seems to drive or ambition.

## TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS.....	VIII
INTRODUCCIÓN .....	1
1.0 CAPÍTULO 1 .....	14
1.1 HACIA UNA DEFINICIÓN DE <i>REALISMO CONTEMPORÁNEO</i> .....	14
1.1.1 Escribiendo desde la sombra del presente .....	18
1.2 BREVE GENEALOGÍA DEL DELIRIO .....	27
1.2.1 La lectura freudiana de <i>Gradiva</i> de Jensen.....	32
1.3 COMENTARIO SOBRE UN CORPUS DE “ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA” EN LA NOVELA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA.....	40
2.0 CAPÍTULO 2 .....	57
2.1 <i>DELIRIO</i> : PSICOSIS, DOLOR Y SEXUALIDAD .....	57
2.1.1 Estructura formal de la novela como clave interpretativa .....	61
2.1.2 Cuatro narradores y la exhumación de la diferencia sexual .....	66
2.2 LA ELABORACIÓN DELIRANTE.....	89
3.0 CAPÍTULO 3 .....	92
3.1 <i>TRES ATAÚDES BLANCOS</i> : LA MODELACIÓN DEL TRAUMA COLECTIVO EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA.....	92
3.1.1 De la parodia, la caricatura y el trauma .....	97

3.1.2	Modelación literaria de una cultura del trauma: arquitectura delirante al interior de <i>Tres ataúdes blancos</i> .....	112
4.0	CAPÍTULO 4 .....	125
4.1	<i>BELLO ANIMAL</i> : SIMULACRO DE LO VINCULAR .....	125
4.2	LA GRIETA Y EL LAZO, HETERONOMÍA DE LO VINCULAR.....	132
4.2.1	Teoría del vínculo .....	138
4.2.2	(Dis)locación y delirio.....	146
5.0	CAPÍTULO 5 .....	154
5.1	<i>LOS EJÉRCITOS</i> : EL FRACASO DEL LENGUAJE ANTE LA CATÁSTROFE DEL MIEDO .....	154
5.2	EL CUERPO DEL DELIRIO Y LA DESAPARICIÓN FORZADA .....	164
5.2.1	Desaparición y perplejidad en dos textos de Evelio Rosero .....	165
5.2.2	Deseo de vida, deseo de muerte .....	181
	CONCLUSIÓN .....	187
	APÉNDICE A.....	193
	BIBLIOGRAFÍA .....	202

## **AGRADECIMIENTOS**

A Amelia y Matilda, mis hijas, porque a pesar de que parezca delirante, ser madre y seguir tus sueños profesionales no son experiencias incompatibles.

Mi más sincera gratitud al profesor Daniel Balderston, quien no solo creyó en mí y apoyó con entusiasmo mis ideas profesionales y proyectos personales, sino que me llevó a través de su generosa lectura a cruzar umbrales temidos y navegar por aguas inexploradas. Gracias Daniel por rescatar este proyecto y ponerlo bajo tu cuidado.

Agradezco también al comité de tesis conformado por los profesores Elizabeth Monasterios y Gonzalo Lamana del departamento de lenguas hispánicas y literaturas, y al profesor Aníbal Pérez-Liñán del departamento de ciencias políticas. Por su tiempo, lectura atenta y consejo, les quedo eternamente agradecida. Una especial nota de gratitud para la profesora Susan Andrade por su inicial participación en el comité. Sus pertinentes observaciones y comentarios ayudaron a vigorizar teóricamente este proyecto.

Un recuerdo especial a mis compañeros de estudio, quienes compartieron conmigo retos teóricos, personales y profesionales. María Julia Rossi y Anne Wesserling: constantes vitales en mi salud y producción académica, más que compañeras de trabajo, amigas del alma. Deborah Truhan, Lucy DiStacio, Constance Tomko, Jennifer Roethlein y Monika Losagio: sin ustedes imposible.



## INTRODUCCIÓN

### **La contemporaneidad a través de una conciencia alterada**

La literatura es socialmente significativa porque algo, que captamos con dificultad, se queda *en* los textos y puede volver a activarse una vez que éstos han agotado otras funciones sociales.

Beatriz Sarlo, “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa” (2001)

Los textos son también, en su gran mayoría, arbitrarios, elegidos más bien por un hallazgo casual o por afición que siguiendo exactamente un plan trazado a propósito. En investigaciones de esta clase uno no ha de habérselas con leyes, sino con tendencias y corrientes, que se entrecruzan y se complementan de diversos modos.

Erich Auerbach, *Mimesis* (1950)

En la actualidad [...] el suelo de la crítica es el presente. Le interesan los escritores de los que es contemporánea y quiere entender lo que sucede con ellos y con lo que escriben en el momento. Establece una relación con el texto, lo más íntima posible.

Beatriz Sarlo, *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (2012)

"Literaturas delirantes: aproximación crítica a cuatro novelas colombianas contemporáneas (2000-2010)" es un proyecto de lectura fundamentado en la identificación de una tendencia del acto narrativo que pareciera imperar entre ciertas novelas colombianas

publicadas durante la primera década del siglo XXI. Los autores de estas ficciones, que en tanto corpus de estudio resultan ejemplarizantes de todo un segmento de producción textual, conjuran formal y temáticamente su contemporaneidad —su simultaneidad con el presente— desde diversos dispositivos narrativos y a partir de múltiples enfoques de reenvío a lo real, mas desde un rasgo o recurso estético común, esto es, la textualización de una arquitectura delirante al interior de sus ficciones.

Dicha “arquitectura delirante” (como la llama Luis Darío Salamone) referencia la noción de delirio en su acepción moderna, es decir a partir de los análisis literarios comenzados por Freud entre 1907 y 1911<sup>1</sup>, e implica una estructura doble de defensa/restitución disparada como sintomática a un evento real traumático, reprimido y por tanto no discernible por la conciencia.

Una de las características más relevantes y problemáticas en la teorización y uso de la noción de delirio como herramienta de análisis (literario y lingüístico por igual), ha sido su relación con los referentes de la realidad circundante. La veracidad (o plausibilidad) de las premisas sobre las que actúa el delirio es siempre puesta en cuestión; entendida como frenesí alucinatorio que desvincula a la voz delirante de índices temporales y espaciales normalizados. Dicha “veracidad” ha establecido previamente unos parámetros de realidad inapelables. Mas como todo principio absoluto es por naturaleza revocable —como demostrara exitosamente la arqueología foucaultiana—, señalar al delirante como tal posibilita señalar el mecanismo interno del aparato que produce el discurso distorsionado de la realidad que se entiende como *delirio*. Es decir, posibilita develar la relación dialéctica y dependiente entre principios de realidad y

---

<sup>1</sup> El lugar donde Freud inicia sus trabajos en torno al delirio es en sus textos “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen” (1907 [1906]), en *Obras completas*, vol. II y luego en “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) descrito autobiográficamente (1911 [1910])”, en *Obras completas*, vol. XII.

alucinación, lo que evidencia a los “inapelables parámetros de realidad” mencionados como artificio históricamente elástico y políticamente interesado.

Este es el lugar donde aparece la figura del autor de ficción en tanto instancia que señala y regula el delirio al interior de las narraciones que produce. El presente proyecto de lectura se propone entonces discutir los mecanismos narrativos delirantes que estarían siendo usados por los autores en cuestión, como formas metafictionales, es decir conscientes, de suspensión de lo socialmente acordado como real. Su intención posiblemente sería el introducir una nueva interpretación de la realidad histórica y política de la que tratan sus temas, en este caso específico: la matriz nacional colombiana contemporánea.

Parte importante de esta iniciativa de investigación es el generar un corpus de estudio coherente y comprehensivo ante el creciente número de novelas escritas y publicadas por colombianos en los últimos doce años<sup>2</sup>. Después de una revisión de los materiales disponibles he optado por trabajar con cuatro autores que representan generaciones, movimientos literarios, géneros y genealogías estéticas diferentes, estos son Fanny Buitrago (1945), Laura Restrepo (1950), Evelio Rosero (1958) y Antonio Ungar (1974). La obra reciente de estos cuatro escritores los ubica en una encrucijada donde sus libros pudieran llegar a ser pensados como prototípicos de una fuerte y novedosa tendencia en la producción colombiana literaria. Es posible incluso que las estrategias narrativas que ellos practican, así como las tramas que desarrollan, aunque

---

<sup>2</sup> Después de enumerar casi 130 narradores con casi 200 novelas publicadas solamente durante la década de los ochenta, Karl Kohut llegará a la conclusión que no es para “nada fácil, en estas circunstancias, la tarea de los historiadores de la literatura colombiana. Las cifras exigen tanto una selección cualitativa como una estructuración según ciertos criterios” (13). Dicho conteo implica una jerarquización interna a la literatura nacional entendida como sistema, uno que cuenta con sus propios curadores y mecanismos de exclusión. El conteo, aún no realizado, de las novelas escritas y publicadas por colombianos a inicios del siglo XXI podría arrojar no sólo resultados cuantitativos sorprendentes sino también revelar parte de los dispositivos de canonización del campo literario colombiano.

disímiles, manifiesten un viraje común en el posicionamiento de las literaturas como gestos restitutivos para la región latinoamericana y ya no sólo para en campo literario colombiano en específico. Aunque también es posible, y de manera contraria, que estos libros aboguen por el reclamo que hace explícito el también crítico literario y novelista colombiano Fernando Cruz Kronfly en el que dice que cada autor “forma un lenguaje autárquico que se hunde en una mitología personal y secreta” (187), juicio que lo lleva luego a acusar a la crítica literaria de

estudiar las obras tratando de encontrar elementos comunes y tejer las relaciones entre ellos hasta terminar construyendo el sistema soñado como totalidad, otorgándole a dicho sistema una lógica interna y hasta un sentido. (183)

Si bien es significativo entonces considerar la totalidad de la obra de los cuatro autores como parte de un desarrollo artístico individual, y la lectura de sus otras novelas no quedará fuera del presente trabajo, se ha elegido una novela representativa de cada uno. Esto obedece a dos criterios de delimitación, el primero es que el objeto de estudio son cuatro *novelas* y no cuatro *autores*. El segundo es que no se leerán estas cuatro novelas como unidades autónomas sino como los escenarios narrativos de los que surgen temáticas, estéticas y características formales que se entrelazan y acumulan provocando un tipo de fenómeno simbólico específico.

Las novelas a las que me refiero son *Bello animal* (Buitrago, 2002), *Delirio* (Restrepo, 2004), *Los ejércitos* (Rosero, 2006) y *Tres ataúdes blancos* (Ungar, 2010). Aunque aparentemente el centro de cada capítulo de la disertación esté dictado por cada una de las cuatro novelas, se mantienen ciertos criterios de análisis tradicionales que, como sugiere María Teresa Gramuglio: “busca[n] sugerir, aunque sea parcialmente, un cierto hilo cronológico que organice el complejo entramado de condiciones sociales, espacios culturales, tradiciones e innovación que sustentan la evolución literaria de cada autor” (11).

La apuesta teórica consiste pues en sugerir que cada una de estas novelas se instaura como paradigmática de una perspectiva de su entorno social, cultural y político, estableciéndose como contemporánea según la intervención en la realidad que pretenda modelar. Mientras la novela de Antonio Ungar por ejemplo pareciera enfrentar el trauma colectivo ocasionado por una cultura de guerra a través de herramientas vanguardistas que le permiten hacer un carnavalesco juego o parodia que devela las profundas consecuencias morales y humanas de dicho conflicto, la obra de Evelio Rosero hace lo mismo mas desde el desarrollo de una estética autónoma e intimista que conjuga y hace corresponder contenido y forma en la descripción de un presente de desamparo total igualmente traumático. Mientras la narrativa de Fanny Buitrago, siguiendo con el ejemplo, parte de una reflexión en torno a la imagen femenina objetivada en tanto metáfora de carencia y disolución del vínculo humano, el libro de Laura Restrepo propone interpretar la conflictiva matriz nacional colombiana yendo desde el ofuscamiento hasta la anulación de la diferencia (sexual) del otro.

Parte de la elección de este conjunto de novelas como un corpus de estudio coherente tiene que ver entonces con las líneas de entrecruzamiento identificables entre libros tan heterogéneos, siendo una de las más notables la puesta en marcha de un dispositivo narrativo delirante que parece aspirar, entre otras cosas, a lo que Reinaldo Laddaga llama el “incrementar las formas de solidaridad” (*Espectáculos* 17) en una realidad nacional de múltiples e intensas violencias. Es decir, un dispositivo que aspira a intervenir directamente en una realidad local y ya no sólo a crear estilos innovadores que revitalicen el campo literario nacional. Esto lo ejemplifica el comentario que hiciera Antonio Ungar en entrevista inédita para el presente trabajo:

El final de este libro [*Tres ataúdes*] intencionalmente deja el humor y pasa al dolor desnudo de los personajes buscando que el lector se mire en ese espejo con todos sus defectos. Solamente viendo lo que somos alcanzaremos la mayoría de edad social y tendremos el valor de cambiar lo que no funciona. (Apéndice A)

La violencia es entonces, e indudablemente, una de las fuentes centrales de las que surge el trauma que se trabaja en las novelas. Vista como un plano de múltiples ángulos sobre los cuales posicionarse, la violencia que surge en la lucha por la soberanía entre un estado militarista, el submundo del narcotráfico y los ejércitos ilegales circunda el inconsciente de las novelas que sólo parecen querer trabajarla (en sentido analítico de trabajar sobre lo real-reprimido) a partir de aproximaciones oblicuas y discordantes. Dicho plano será denominado en adelante “contexto de producción” ya que no sólo incluye la violencia ocasionada por el conflicto armado interno en el marco de una guerra irregular de carácter nacional que ocurre en las últimas décadas en el territorio colombiano sino también la cultura que dicha violencia ha instalado en las relaciones comunitarias; su influencia sobre el imaginario de una identidad nacional; y las prácticas inmorales normalizadas en la cotidianidad colectiva. El contexto es clave en el presente estudio ya que es considerado el activador del símbolo estético que intenta discernirlo; es decir, no es la violencia pura —el acto que una sociedad determinada reglamenta como insoportable y punible— lo que compone el contexto de producción de las novelas, sino la dimensión social que adquiere lo insoportable a través de su modelación literaria.

Es por esto que la definición de una zona literaria local, es decir de un fenómeno literario propio a la novelística colombiana que en tanto “acuerdo metodológico” (Vallejo Murcia 17) es admitidamente artificial, resulta tan importante para generar un aparato analítico consistente. Es una exigencia procedimental necesaria e inevitable que delimita el objeto de estudio —las cuatro

novelas— a un espacio histórico determinado. Dicho espacio, que para nuestro caso sería la Colombia de la primera década del siglo XXI (2000-2010), es una zona literaria que se puede definir desde una aspiración al universalismo intelectual aunque condicionada por atávicas figuras de horror y siniestro (*unheimlich*). Las ya mencionadas formas de violencia, que son tan familiares, terminan por definir la identidad nacional desde los modos de la barbarie, a la vez que resultan enteramente ajenas y perversas (tal vez por su reglamentación como insoportables antes que por un consenso ético). En esta zona literaria no es difícil rastrear proyectos intelectuales dedicados enteramente a definir la identidad nacional colombiana a partir de la muerte violenta, como por ejemplo lo hace la reconocida socióloga Elsa Blair:

La muerte en Colombia es excesiva no sólo por la cantidad de muertos producidos, por esta sociedad, sino por lo excesivo de la carga simbólica inscrita en las maneras utilizadas para ejecutarla, y de las formas simbólicas (el lenguaje, el arte, la imagen) para nombrarla y para narrarla. (211)

O, desde la perspectiva del escritor R. H. Moreno Durán, “sin la muerte, nuestro país no daría señales de vida. Y no es una paradoja. Hay incluso un marcado impudor que nos incita a hacer de la muerte una consigna patria” (24).

Mientras el tejido material de estas novelas es entonces *realista*, en tanto intenta representar textualmente una imagen descriptiva de su caótico presente político y cultural, su diseño final es un realismo distorsionado que lidia con la discontinuidad entre pensamiento y percepción; que ignora los preceptos de la objetividad y la representatividad develándolos como farsa positivista; y que, sobre todo, neutraliza la sempiterna discusión de la diferencia entre el “legítimo” hecho real y sus “bastardizaciones literarias”: el efecto de realidad y la ilusión referencial. A esta práctica realista que se resiste a ser arbitrariamente recluida a los modos de la

ficción improductiva, la llamaremos *realismo contemporáneo*. Práctica escritural que trabaja sobre cronotopos reales y simultáneos al tiempo de la escritura mas redefiniendo desde sus leyes internas de funcionamiento de la realidad la manera como ésta será percibida, interpretada y por tanto resignificada en un conjunto más amplio de campos culturales.

Michel de Certeau concluyó del manido debate sobre cuál es el principio de realidad legítimo que debe gobernar a la escritura en tanto archivo que por la sola diferencia que éste establece entre los operadores y sus objetos de estudio —esto es, por la fría canonización que perpetúa un grado de diferencia a menudo mínimo mas contundente—, representaba una discusión infructuosa (a menos que se explicitara la lucha de poder que le subyacía). Dice de Certeau:

El mecanismo es simple: al probar los errores, el discurso [histórico] hace pasar por real lo que se le opone. Aunque lógicamente ilegítimo, el procedimiento “marcha” y “hace marchar”. Desde entonces, la ficción es deportada hacia lo irreal, mientras que al discurso [historiográfico] técnicamente armado para designar el error se le atribuye el privilegio suplementario de representar lo real.

(2)

La importancia de leer las nuevas novelas colombianas desde un paradigma realista contemporáneo no está en la novedad del concepto en sí ya que el realismo como género literario ha sido contemporáneo a las producciones artísticas desde sus primeras caracterizaciones, es decir desde los tiempos de la ilustración racionalista europea. No: el énfasis estará más bien en la delimitación de los criterios estéticos que estas novelas impulsan o ambicionan, es decir en la identificación de las estrategias formales de sus narrativas innovadoras, así como sus filiaciones y afiliaciones con la tradición que les precede (a la que Cruz Kronfly en el texto ya citado



llamará “la agonía del estilo y la forma”) y la práctica de habitar en un presente único que como escritores les incumbe, de manera comprometida y responsable. Pero también, y menos evidente, en la caracterización de un posible intento de restitución del cuerpo social dañado a través de la recuperación, deformación y modificación de su experiencia de la violencia real. Con esto se hace referencia al intento de jerarquización del evento real que provee de significado y da sentido estético a la realidad que de otra manera permanecería como siniestra e indiscernible.

Donde la historiografía que ha intentado explicar las causas antropológicas y los orígenes económicos y políticos de la violencia en Colombia ha parecido fracasar, la novela recientemente publicada propone un modelo de sanación que usa los referentes de la realidad social (tradicional dominio de historiadores) creando un efecto de reescritura restitutiva. Dicha reescritura intenta una versión paralela de la historia conocida y convencionalizada, a la vez que la deforma generando un producto histórico novedoso, uno que se responsabiliza y trabaja *sobre y en* el trauma colectivo producto de las múltiples violencias históricas y actuales de la nación colombiana.

Es importante aclarar que por “reescritura sanadora” no se hace referencia al sentido profiláctico y normalizador que ha adquirido el término “sanar” después del apogeo de las teorías de los alienistas degenerativos del siglo XIX, liderados principalmente por Benedict A. Morel (1809-1873), sino y más bien, a la “edificación de un mundo habitable” (Salamone 27) en medio de la caótica realidad. Recordemos que la cura analítica, que nace en parte con los estudios freudianos sobre el delirio, tiene que ver con la capacidad de reconocer el deseo en términos discernibles, de ser capaz de nombrar los elementos que disparan el malestar mediante la palabra, lo cual significa que al hacer presente el malestar se podrá idealmente trabajar sobre él y edificar ese mundo habitable al que Salamone hace referencia.

Siguiendo la sugerente tesis de Gilles Deleuze acerca del objetivo último de toda literatura, la presente disertación considerará al interior de cada una de estas novelas los elementos que intentan “to set free, in the delirium, this creation of a health or this invention of a people, that is, a possibility of life” (4). Para Deleuze, de nuevo siguiendo a Freud, la literatura “es delirio y es salud” en tanto “inventa una gente que falta” para *sanar* el mencionado trauma colectivo. Este es el lugar en el que las prácticas realistas contemporáneas de novelas como las de Buitrago, Restrepo, Rosero y Ungar parecen posicionarse. El por qué la *gente* (o mejor aún la polifonía colectiva) que estos autores *inventan* debe delirar para *sanar*, es una de las preguntas centrales que el presente estudio le propondrá a estas cuatro novelas.

Teniendo en mente la estructura argumentativa que he venido desarrollando en esta introducción, el presente trabajo dedica un **primer capítulo** a fundamentar los dos pilares epistemológicos necesarios para conformar el marco de lectura, es decir, a ampliar la definición de lo que se está entendiendo por *realismo contemporáneo* y a realizar una breve mas decisiva genealogía de la noción, síntoma, recurrencia y recurso estético que se entiende por *delirio*; así como las correspondencias entre ambos conceptos, los autores con que se dialoga y los debates en que se insertan. A dicha fundamentación le sigue una reflexión en torno a lo que se puede denominar “estética de la violencia” y el corpus literario que ésta impulsa. En esta sección se pretende problematizar tal postura y se propone esclarecer las múltiples y heterogéneas genealogías de los diversos ejes diegéticos que lidian con un contexto de producción eminentemente violento como el colombiano.

En los capítulos que siguen a continuación se abre el espacio para llevar este marco teórico a la práctica a través de la lectura interpretativa de las cuatro novelas que constituyen el objeto de estudio. Así, inicio el **segundo capítulo** con la lectura de la novela de Laura Restrepo

*Delirio*, la cual no solo inspira el título del presente trabajo sino que promueve una suerte de diálogo al interior de la novelística colombiana reciente y su recurrencia (cada vez más frecuente) a temáticas y estructuras narrativas delirantes. En este capítulo se explora la idea de una novela que neutraliza la pregunta por el origen de la violencia en Colombia para pasar a apropiarse de la vivencia violenta como una experiencia íntima, personal y nombrable. Esto es, la ficción como forma que provee de significado estético a una realidad que de otra forma permanecería ininteligible.

El **tercer y cuarto capítulos** avanzan esta propuesta al profundizar en la ya expresada noción del evento traumático que da origen al delirio como herramienta narrativa; y más específicamente en la idea de una cultura del trauma como el escenario en que se despliegan los acontecimientos expuestos por la trama de las novelas. Estos capítulos centrales se usan como laboratorio de aplicación de nociones teóricas que se entretajan con la lectura de los textos. Así el tercer capítulo, correspondiente a la novela de Antonio Ungar, *Tres ataúdes blancos*, se concentra en una lectura positiva de la dinámica de simulación en tanto ortopedia. El cuarto capítulo, designado a analizar el texto de Fanny Buitrago, *Bello animal*, explora a profundidad el otro aspecto del simulacro en tanto generador de hiperrealidades que propician la disolución del vínculo humano. En ambos capítulos se analiza además la posibilidad de que en las novelas del corpus se esté disponiendo el escenario de la crisis cultural de la que emerge el trauma colectivo que dispara la narrativa delirante.

Las nociones que se trabajan en la lectura de las novelas de Ungar y Buitrago funcionan para la totalidad de la propuesta de tesis, es decir, aunque “trauma”, “vínculo” y “subjetividad” se exploran de manera individual con cada una de las novelas, son elementos centrales a la concepción de una herramienta narrativa delirante. Como se describe en el tercer capítulo,

“trauma”, por ejemplo, constituye un “intento de reconstrucción que coincide con el mecanismo descrito para el delirio” (116), mientras, como se explica en el cuarto capítulo, “vínculo” —en tanto red relacional entre sujetos— explica *el síntoma delirante* como producto de una relación enferma (139). La presencia de términos y definiciones provenientes de la disciplina psicoanalítica y de la escuela de la psicología social, representa la postura epistemológica del análisis de literario tomado por esta disertación, la cual intenta retomar e implementar a la ficción contemporánea la propuesta de los estudios culturales en tanto “cuerpo de producción (interdisciplinario, que privilegia) diferentes formas de construcción de sentido, dentro de diversas configuraciones, en sociedades incisamente marcadas por el cambio y el conflicto” (Green 204-05). Esto representa un intento de delimitación teórica de prácticas narrativas que parecen resultar comunes a un segmento de la novelística colombiana actual. Si dicha exploración se hace entonces al interior de los capítulos centrales y no en la exposición teórica inicial es porque los conceptos requieren de las novelas, sus argumentos y formas, para cobrar sentido en el más amplio campo literario nacional.

Una vez expuestos, como ejemplarizantes del dispositivo narrativo delirante, los análisis interpretativos de las obras de Ungar y Buitrago, el **quinto capítulo** retoma un análisis comparativo de dos textos de Evelio Rosero, su novela *Los ejércitos* y su cuento corto “Lucía o las palomas desaparecidas”, con lo que se pretende demostrar tangiblemente la manera como forma y tema conspiran en la delimitación de un motivo literario, en este caso el de la desaparición forzada. La propuesta subyacente a esta lectura estará en reflexionar sobre el modo o práctica escritural que utilizan formalmente los cuatro autores cuando intentan dichas delimitaciones.

La última sección de esta serie, titulada “Literaturas delirantes, una propuesta de lectura del realismo contemporáneo colombiano”, funciona como una suerte de **conclusión** al retomar la definición de *realismo contemporáneo* y su materialización en las narrativas tratadas como corpus, para proponer un marco epistemológico que adelante la comprensión de los fenómenos literarios en un segmento importante de la narrativa de ficción colombiana contemporánea a la primera década del siglo XXI.

## 1.0 CAPÍTULO 1

### 1.1 HACIA UNA DEFINICIÓN DE *REALISMO CONTEMPORÁNEO*

Yo aconsejaría esta hipótesis: la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea.

Jorge Luis Borges, “La postulación de la realidad” (1931)

I would define contemporaneity in Spinozist terms: as the path that unfolds between the natural *conatus* toward cooperation, and the *amor* that constructs the sensible dimensions of social, institutional, and democratic process.

Antonio Negri, “Contemporaneity between modernity and postmodernity” (2008)

Aunque *contemporaneidad* sea por definición la descripción inteligible de un acto que ocurre de forma simultánea a su señalamiento, no es solo esto, ya que aunque aparentemente *periodless* (Smith) no existe en un vacío sino que se forma en tanto experiencia espacio-temporal y de recuperación de la memoria histórica. Esta característica obliga a entender contemporaneidad en relación al proyecto literario de la modernidad y su reevaluación posmoderna para lograr una definición sólida del concepto, ya que como apunta Antonio Negri “We cannot fully assume contemporaneity if we fail to thematize it within the passage from

modernity to postmodernity” (25). Un primer punto de partida para la caracterización de la contemporaneidad en su manifestación literaria serán entonces las nociones centrales de la modernidad y la posmodernidad literarias en su versión latinoamericana.

El panorama modernidad/posmodernidad animado por la crítica que impulsan en América Latina pensadores como Nicolás Casullo, Néstor García Canclini, Nelly Richard o Beatriz Sarlo, entre otros, implica dos tipos de lectura respecto a los discursos literarios: por un lado, una lectura canónica y politizada que intenta definirlos y posicionarlos en un sistema de clasificación del valor estético del texto; por otro, una lectura periodizante que los conecta con el momento histórico de su creación y en relación a un modo de producción determinado.

En tanto categoría epistemológica la modernidad se ha entendido, generalmente, como herencia del proyecto racionalista ilustrado que instaure una “particular condición de la historia” (Casullo, Forster y Kaufman 10) en la que se pone al centro una conciencia guiada por “principios de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos y regulados por lógicas propias” (Habermas 138). Dicha perspectiva provoca una politización tal en las esferas académicas que, como explica Andreas Huyssen, termina por enfrentar a los posestructuralistas franceses y la escuela habermasiana en una discusión respecto al carácter de la afectividad moderna que se mantiene hasta hoy. Dice Huyssen:

La modernidad para los franceses es, en primer lugar, aunque no de manera exclusiva, una cuestión estética vinculada con las energías producidas por la destrucción consciente del lenguaje y de otras formas de representación. Para Habermas, en cambio, la modernidad se remonta a las mejores tradiciones del iluminismo. (293)

El alcance de esta definición de modernidad llegó a dibujar una cartografía de distribución del poder a nivel mundial entendida desde la oposición centro/periferia que sería luego reforzada por la aparición del incisivamente revisionista proyecto posmoderno. Para Negri en el texto ya citado es claro que (por lo menos a nivel estético) la posmodernidad representa una irritación y una sublimación de las cualidades de la modernidad, es decir, *es parte de la modernidad* (aun si solo se entiende desde su variante antagónica de antimodernidad).

Así mismo, y vistos desde su otra lectura posible, su misma transición epistemológica enmarca a la modernidad y la posmodernidad como conceptos de época que se suceden con una pasmosa sincronía y en un momento histórico determinado: “[La modernidad] enfrenta una de sus peores crisis a mediados del siglo xx, y a esa crisis podemos poderle un nombre: Auschwitz” (Lorenzano 229). A este quiebre en el proyecto emancipador y expansivo de la modernidad se responde con el surgimiento de una “nueva escena histórica [que] pareciera dominada por el simulacro, el consumo, el hedonismo, la falta de expectativas” (230); y a esta escena, plagada de ansiedades por la recuperación de un vínculo humano que pareció hacerse trizas tras la secuencia de cambios y reacomodos que se produjeron luego de la Segunda guerra mundial en la geografía del poder global, se le denominaría a su vez posmodernidad.

Aunque estos análisis (que han ocupado un lugar central en el desarrollo del pensamiento académico latinoamericano de las últimas décadas en autores destacados como José Joaquín Brunner, Jesús Martín Barbero, John Beverley, Walter Mignolo, Enrique Dussel, entre otros), revelan características esenciales y/o naturalizadas en la manera de entender el paso del tiempo occidental desde una lógica del progreso y la sucesión de eventos —en el caso de la modernidad— y de una nueva percepción del tiempo fragmentado —en el caso de su



antagonista—, es importante avanzar la discusión por la conciencia del tiempo histórico hacia otro tipo de atravesamientos y escenarios que enriquezcan su comprensión.

Uno de los marcos teóricos más productivos al respecto se puede leer en Reinaldo Laddaga (*Espectáculos*), quien lleva su reflexión sobre la literatura latinoamericana que surge en el marco de la llamada posmodernidad, hacia un espacio-tiempo menos popular y por tanto más libre, más sensible a nuevas elaboraciones epistemológicas y políticas: el presente contemporáneo. Dice Laddaga: “toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo” (14), esto es, a ser dispositivo de exhibición literario que apunta en últimas a ese deseo del autor de *saberse* contemporáneo. El autor contemporáneo imaginado por Laddaga no ignora la tradición que lo precede (de hecho la usa frecuentemente), mas tampoco huye de la actualidad en la que habita. Las novelas publicadas en América Latina en el último decenio, especialmente las rioplatenses, son para el autor

textos que pueden abordarse un poco como si fueran secuencias de mensajes, puntuales, lacónicos, de una brevedad que es el efecto del hecho de que sobre ellos gravita una presión de tiempo: es como si en ellos se sugiriera que no hay tiempo de acabar de escribir lo que se escribe, que es preciso que se proyecte de inmediato. (21)

Cristalización de una sensación del fin de los tiempos en tanto recurrencia, la novela que se sabe, que se desea contemporánea, habita un mundo de superación de bloqueos modernos de tipo nacionalista e ideológico, que en un escenario como el latinoamericano —en el que literatura y poder han estado íntimamente relacionados desde la fundación nacional (Williams)— resulta en ocasiones exacerbado, paralizante.

Planteada entonces como un modo de interpretación alternativo (al continuum modernidad/posmodernidad) la contemporaneidad, cuya característica principal anticipo parece ser una práctica de *awareness* sobre el presente, debe ser sumada a un género literario que la vehiculice, visibilice y haga posible en tanto experiencia estética. Este género, se propone, será el realismo.

### 1.1.1 Escribiendo desde la sombra del presente

La contemporaneidad, como fuera descrita por Giorgio Agamben, es la sombra de un cuerpo celeste que huye a una velocidad mayor que la luz que produce y por tanto nunca es asible: “Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos” (Agamben, *¿Qué es?* s. pág.). Pero hablar *desde y por* la sombra no es tarea de individuos normalizados en una tradición poética, es más bien una práctica derregularizadora y anormal, y tal vez por ello enteramente correspondiente a un estado delirante. Como el río del poeta que describiera Mario Bellatin en su *Biografía ilustrada de Mishima*, la contemporaneidad es un río “que sólo algunos peregrinos pueden conocer pero de cuyas aguas casi todos se encuentran impedidos de disfrutar” (23). Investiguemos cómo el dispositivo realista resulta funcional al impulso contemporáneo.

Si consideramos al realismo como un género literario que circunscribe la materialidad de lo político, podremos seguir la premisa de que en tanto género, el realismo no es sólo siempre vigente sino que es también, y sobre todo, una intervención en un contexto histórico determinado. Es, en palabras de Luz Horne, un “fresco de época” (17). El realismo —entendido así como inevitablemente contemporáneo— se convierte en hipocentro discursivo de una cultura específica; de sus sistemas de clasificación y prácticas significantes (como fueran planteadas por

Stuart Hall), y de su contingencia en el presente de la narración. No se trata pues de “analizar la tematización de lo actual”, que podría seguir siendo esa representación de un modelo de vigilancia social decimonónico, “sino de pensar cómo se alcanza un modelo actual (o nuevo) para nombrar lo real” (Horne 25). Mas este discurso realista no se emite a través de modos de representación referenciales que le otorguen al género una relación privilegiada con el referente; es decir, no intenta resolver el enigma de la realidad mediante descripciones del presente de la acción (ya que, entre otras dificultades, el presente en tanto acto cognoscible no es, admitidamente, más que un instante de la imaginación) sino a través de una ruptura que permite intervenir social, política e históricamente sobre ese “real”. Aun así, no se ignora que la imitación de la realidad (y sus consecuentes grados de verosimilitud o representatividad) es, legítimamente o no, constitutiva de nuestra relación con la realidad.

Por otra parte, y reforzando esta perspectiva, ya Todorov (“Presentación”) ha argumentado sobre la verosimilitud que esta no es más que un *efecto de lectura* de los mecanismos retóricos convencionales antes que un ensamblaje cuasi-perfecto entre texto y referente, consigna que refina luego Jean-Marie Schaeffer cuando dice que la *similitud* no es causa de una relación de representatividad entre texto y referente sino, y por el contrario, su medio o instrumento. De una perspectiva teórica a otra, entendemos que verosimilitud, en tanto acercamiento posible a la realidad, es una cuestión que involucra la eficacia que una representación tenga en un determinado contexto de lectura. En palabras de Schaeffer:

The criterion of verosimilitude and, more generally, the one concerning plausibility, possibility, the conceivable, and so on [...] not only concern the efficacy of mimetic beginnings but are linked to the validity of the fictional model (for a given reader) and thus to the possibility (or impossibility) in which

he finds himself [sic] to weave links of global analogy between this model and what reality is for him. (236)

Concebir al realismo como una estética contingente nos ayuda pues a reconocer su carácter imperecedero en la práctica literaria (como bien lo demostrara Erich Auerbach en su “cicatriz de Ulises”) y a superar su interpretación “ingenua” (Todorov, “Introducción” 13) como el registro textual propio del realismo clásico para empezar a pensarlo como una práctica situable que transmite una experiencia subjetiva específica. Esto significa que aunque pasaremos cerca del debate crítico sobre la vigencia del realismo en la literatura latinoamericana no lo tocaremos realmente, ya que parte de lo que se reconoce como propio del corpus de estudio aquí propuesto es su uso de temáticas realistas a partir de dispositivos ficcionales, y esta relación aparece como apórica a tal debate.

Se trata pues de superar la perspectiva de que el “adjetivo” que caracteriza un tipo de realismo como tal sea algo más que una simple caracterización periódica. Un cronotopo. Realismo *decimonónico*, realismo *mágico*, realismo *sucio* y realismo *socialista*, entre otros, parecerían ser más categorías que aúnan modos de modelización del mundo con herramientas formales específicas antes que rasgos estéticos que pretenden una ilusión referencial completamente lograda. Desde esta perspectiva el único gesto común a los diversos tipos de realismo sería, aparentemente, “un deseo de modelación sensible de los fenómenos [del mundo]” (Auerbach 11), esto es, una forma de expresión de lo que quien escribe experimenta como lo *social*.

Esta idea de experimentación y su consecuente modelación sensible refiere directamente a una noción de representación del mundo que no es independiente, personal e individualizable, sino que funciona en relación a un conocimiento social holístico de las formas y medios de

representación. Lo que no significa, advierte Schaeffer, que se refiera a la tendencia espontánea de pensar en términos de verdad versus falsedad, es decir, de valor referencial o ideal verificatorio de lo representado, pero sí que se requiere de un cierto consenso respecto a los hechos de la realidad. Como decía Schaeffer en la cita anterior, “el lugar en que un determinado lector puede (o no) establecer vínculos análogos entre el modelo literario y su idea de la realidad” (236, mi traducción). A este respecto vale la pena rescatar como ejemplar el fragmento que abre la segunda novela publicada por Laura Restrepo *El leopardo al sol*:

[Los señores de la muerte] no son lo que son sino lo que la gente cuenta, opina, se imagina de ellos. Mito vivo, leyenda presente, se han vuelto sacos de palabras de tanto que los mientan. Su vida no es suya, es de dominio público. Los odian, los adulan, los repudian, los imitan. Eso según. Pero todos, por parejo, les temen. (11)

Esta modelación literaria y su reconocimiento como representación de una realidad social específica validada a través de la opinión pública, no es ajena a los debates más antiguos respecto a la verosimilitud. Si para Platón lo verosímil dependía del éxito de la persuasión, para Córax de Siracusa dependía de un acuerdo social anónimo, mas para ninguno de los dos se trataba de la relación entre el referente y su nombramiento (Todorov, “Introducción” 12). El problema parece ser que la aceptación del carácter esencialmente representacional de la ficción se ha reducido a un *efecto de lo real* connotado negativamente, es decir, como una ilusión y por tanto falto de validez política o eficacia simbólica.

Para zanjar la posición que asume el presente estudio frente al asunto del realismo clásico vale la pena recordar la queja que por la imprecisión y la ambigüedad en la definición teórica del término comenzara a bosquejar Jakobson ya desde 1965:

¿Qué es realismo para el teórico del arte? Es una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad [...] en otras palabras, el historiador de la literatura considera que las obras más verosímiles son las obras realistas del siglo pasado. (“Sobre el realismo artístico” 71-72)

La indignación de Jakobson respecto a la constreñida definición posible de lo verosímil y por tanto de lo que puede ser declarado realista, hace eco al pensamiento crítico de su época, dando como resultado, entre otros, el ya famoso volumen de ensayos que en 1968 editara Seuil en París: *Lo verosímil*.

En lo que sería la histórica inauguración de la revista *Communications* se declaraba una paradoja semiológica que acompañaría la producción de crítica literaria durante años: “los dos niveles esenciales de lo verosímil [son]: lo verosímil como ley discursiva, absoluta e inevitable; y lo verosímil como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente” (Todorov, “Introducción” 14). Abriendo nuevas posibilidades, el debate estructuralista sobre “la verosimilitud” dio luz a uno de los conceptos más complejos y populares en el mundo de los estudios culturales y literarios, la noción barthesiana del “efecto de realidad”.

La carencia de lo significado en provecho solo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un efecto de realidad fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad [...] Hoy se trata de vaciar al signo y de hacer retroceder

infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la “representación”. (Barthes, “El efecto de realidad” 100-01)

Habiendo establecido lo que se está entendiendo por *realismo* volvemos de nuevo al texto de Agamben para reconectar la noción en su variante contemporánea. Este autor entiende que la historia es devenir en tanto los orígenes (*arché*) de una cultura determinada se encuentran tanto en el pasado cronológico como en el presente que los activa incesantemente, y que es en este encuentro en devenir en el que para el autor se realiza como evento (paradójicamente asincrónico) la contemporaneidad:

Entre lo arcaico y lo moderno hay una cita secreta, y no tanto en razón de que las formas más arcaicas parecen ejercer en el presente una fascinación particular, sino porque la clave de lo moderno está oculta en lo inmemorial y lo prehistórico. Así, el mundo antiguo en su final se vuelve, para reencontrarse, hacia los orígenes: la vanguardia, que se extravió en el tiempo, sigue a lo primitivo y lo arcaico. (s. pág.)

Siendo así, Agamben sigue la intuición que fuera iniciada décadas antes por Foucault (1969) y sugiere se practique una forma de arqueología del presente que revele lo que por “su carácter traumático, su cercanía excesiva” no puede ser vivido, ya que “el presente no es otra cosa que la parte de no-vivido en cada vivido”. A nivel textual se puede proponer a esta práctica arqueológica del presente desde la pantalla del realismo contemporáneo. Es decir, de ese realismo que en tanto hecho estético incorpora el adjetivo “contemporáneo” para ubicarse en los múltiples planos de producción de la realidad que circundan al texto.

Sin asumir entonces que el realismo sea la vía de acceso privilegiada a la inaccesible masa formada entre el presente y el origen, el mismo Agamben en un texto posterior recuperará

la práctica foucaultiana como la forma más auténtica (a la época intelectual) de aprovechar el momento de surgimiento del suceso y por tanto de develarlo en su estado más puro:

This dimension beyond images and phantasm toward which the movement of the imagination is directed is not the obsessive repetition of a trauma or of a primal scene, but the initial moment of existence when “the originary constitution of the World” is accomplished. (*The Signature* 105)

Doy un paso atrás, para hacer explícitas las premisas hasta ahora establecidas y aclarar la posición de lectura crítica que pretende esta aproximación a las novelas del corpus. 1) El presente estudio se enfoca en los efectos estéticos de lectura de la novela y no en las intenciones del autor, es decir no se trata de recuperar el carácter moralizante o la actitud de denuncia social propias del realismo clásico sino de ubicarse en ese campo de antagonismos que representa la modelización del presente que nos es contemporáneo. En otras palabras, es una premisa de lectura pensar que lo que explicita cada texto respecto a su realidad parece hacerlo a pesar de la intención instructiva de su autor. 2) El suceso que es la novela contemporánea y que se realiza formalmente desde técnicas ya exploradas por las vanguardias, percibe las “sombras” (Agamben) de un presente inaccesible mas determinante. Un presente que puede ser aprehendido por la intervención que la obra de ficción hace sobre la memoria, el olvido y el futuro que estos modifican y prevén. Este presente, el de la novela como suceso, abre (de nuevo) la posibilidad de pensar; anticipa la resolución del conflicto en el presente; y se constituye como acto revelador del malestar contemporáneo —mas no un malestar universal, sino local y contingente—. 3) En la defensa que Agamben hace sobre la práctica arqueológica del conocimiento, la *imagen* toma la forma de cristalización del ímpetu de la imaginación (*Signature* 105), de su estabilización, neutralización y finalmente clausura. Los sistemas de clasificación culturales, que Beatriz Sarlo



describe como “tipologización de la cultura” (*Ficciones* 16), se construyen entonces sobre ese fundamento fosilizado de la imagen que toma la forma de memoria histórica. Trampa antes que herramienta, la imagen cristalizada es rota por el escritor contemporáneo que la interpela a partir de una práctica derregularizadora, anormal, delirante. Un desafío a estereotipos convencionalizados, la novela realista contemporánea sospecha que “lo que está pasando”, es decir el presente, es siempre otra cosa; una diferente a lo que ya “se sabe”; una ininteligibilidad.

Las cuatro novelas que conforman el corpus de estudio actual no pretenden desplegar una realidad imitativa —en el sentido historiográfico de imposición de una cronología artificial (Hayden White)—, así como tampoco intentan generar un discurso histórico que espere darle a la narrativa el estatuto de hecho real. Estas novelas, dicho claramente, no aspiran a invitar al lector a suspender la incredulidad e intentar un modo de lectura verosímil sobre la representación. La relación con la realidad que estas novelas practican parece mucho más compleja y a la vez más simple ya que por una parte se admite instrumental, en tanto usa la referencia de la realidad (del hecho histórico) como técnica narrativa, tal como plantearan Todorov y Schaeffer; mientras por otra se sabe impune, en tanto recurre a mitologías, tradiciones o futurismos de ciencia ficción para complementar su realidad según convenga, sin por ello perder eficacia en tanto representación de un contexto social determinado. En este caso: la Colombia de las últimas décadas.

En su último libro, Beatriz Sarlo hace una reflexión sobre la función de la ficción argentina contemporánea y su relación con la realidad que la lleva a pensar en esta misma dirección crítica. Es decir, Sarlo percibe que la ficción argentina de las dos últimas décadas propugna por causar un “efecto de lo verdadero” antes que el clásicamente buscado “efecto de lo verosímil” (*Ficciones* 16). Igualmente, el corpus conformado por las cuatro novelas a analizar se

asume libre de generar una realidad paralela (mimética) al usar el hecho histórico conocido y convencionalizado como referencia recodificable a su antojo. Es como si en su relación con la realidad estas ficciones presentaran una forma alternativa de narrativizar que pusiera el énfasis no en el *hecho* de la violencia en Colombia (verosimilitud) sino en la huella de su *percepción* (veracidad) del mismo. Si como se mencionaba al inicio de este capítulo la modernidad es “the consciousness of having taken a step from the old to the new” (Jauss 332), la contemporaneidad, en tanto modo interpretativo alternativo a la modernidad, será la conciencia de que el paso que se toma en el presente está intrínsecamente relacionado con aquello que Jauss llama “the old”. Lo simultáneo de la contemporaneidad, es decir, su presentismo, estará posiblemente en el *acto* que se representa mas no en la *conciencia* que significa porque esta última se enfoca en la recuperación de la memoria histórica y se basa en el domino de un conocimiento común —no en un presente suspendido por un estado amnésico—. Por ello podemos aventurar que la característica que defina contemporaneidad estética sea una práctica de *awareness* sobre el suceso del presente.

## 1.2 BREVE GENEALOGÍA DEL DELIRIO

A propósito del caso del presidente Schreber, Freud subraya que el paranoico reconstruye el universo por medio de su trabajo delirante y que éste es, en realidad, un intento de cura, de reconstrucción.

Élisabeth Roudinesco, *La batalla de cien años* (1993)

Cuando el delirio se torna estado clínico, las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos. La literatura es una salud.

Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (1996)

La noción de *delirio*, en su sentido moderno, parte indudablemente de Freud. De hecho, hay críticos revisionistas como Salamone (25-34) que pensarán que la constitución del mundo por investiduras libidinales de objeto (fundamental para el método psicoanalítico) nace en la lectura que del síntoma delirante hiciera Freud, en 1907 y 1911 respectivamente, de la novela *Gradiva: Ein Pompejanisches Phantasiestück* (1903) de W. Jensen y el diario personal del juez alemán D. P. Schreber *Memoirs of My Nervous Illness* (1903). Ambos análisis surgen de la *lectura*, literalmente hablando, que Freud hiciera de estos textos:

Text-based in its methods, psychoanalysis shares with literature the poesis of images and expressions, the poetics of their arrangement, the grammar of narratives, but also a theory of interpretation. (Emig 175)

¿Cuántas de las teorías de Freud nacen de interpretaciones de obras literarias o artísticas? Hamlet, E. T. A. Hoffmann, Sófocles, Leonardo da Vinci, Dostoevsky, o los mismos Schreber y Jensen, entre muchos otros, proveen los marcos “ficcional” sobre los cuales el analista

construye nociones vitales para su práctica. En este sentido, los escritos de Freud pueden ser considerados metanarrativas intertextuales en su estado más puro. Como argumenta Lis Møller:

Freud turns to the literary text, *Gradiva*, in order to prove that he is right. *Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva* may be read as one long defense of the dream theory, or rather a defense of psychoanalysis as such, because, as it turns out, he is unable to separate his interpretation of the three dreams in *Gradiva* from his analysis of the delusion. (32)

La pretensión del presente estudio es pues la de llevar el término delirio a su tierra natal, esto es, a la literatura, y reconsiderarlo desde allí y de una forma productiva. Esta intención ha sido una preocupación constante de una parte de la crítica literaria. Para René Girard, por ejemplo, es un hecho que ni Freud, ni sus sucesores, fueron capaces de describir una estructura delirante funcional para el análisis clínico, por lo que el crítico invita a explorar otras formas para definirlo. Estas formas, no casualmente, son literarias:

I am convinced that it is possible to extract from [literary] works a unified theory of desire, and therefore a systematization of delirium, through an essentially logical process the reality of which is verified by the sequence of great works. (89)

¿A qué se refiere Girard cuando afirma que el método psicoanalítico no fue capaz de definir “una estructura delirante”? Por una parte al hecho de que *lenguaje discursivo y narrativa* son dominios diferenciados. El discurso hablado permite que entren y salgan una serie de complejidades inmanejables a la hora de generar un sistema textualizado. Por otra, más pertinente a los propósitos inmediatos, a que la noción pareciera de inspiración saussuriana en

tanto *delirio* solo puede ser definido desde su negatividad, es decir a partir de lo que *no es delirio*. Consideremos la definición del término.

La historiografía registra su origen en el siglo II d.C. como acuñado por Celso. Delirio para el filósofo surge del latín *de-lirare* “desencaminarse” o “salirse del surco del arado” (Coromines 204). La intención posterior de Hipócrates, segunda referencia importante dada por el archivo historiográfico, sería la de “nombrar” e “indicar” el desvío de la mente desenfrenada o *en frenesí*. Galeno por su parte, y también en el siglo segundo, observa que “el delirio se debía frecuentemente a enfermedades físicas que afectaban a la mente *por simpatía*” (Méndez y Gershfield 29). En este sentido la descripción clásica del término ya lo relacionaba con una afección psíquica de orígenes orgánicos<sup>3</sup>.

La noción, limitada entonces a los modos de la afección mental, es retomada por la psiquiatría francesa del siglo XIX para vincularla más tangiblemente a sus causas orgánicas, es decir a su origen degenerativo. Así, por ejemplo, llega Bénédict A. Morel (1850) a plantear que la demencia, base de toda la disciplina psiquiátrica, al ser observada a partir de alucinaciones delirantes, podía ser tempranamente diagnosticada y por tanto evitada. Es entonces a partir de la segunda mitad del siglo XIX que se comienza a ramificar el comportamiento delirante en variantes observables: delirio paranoides (Laségue 1852); delirio de negación, nihilista y

---

<sup>3</sup> En un interesante recorrido histórico del concepto como noción médica Carlos Castilla del Pino dirá, a diferencia de Méndez y Gershfield, que “*Delirare* se encuentra por primera vez en Ausonio” (20) y luego en Plauto y Cicerón. Pero más allá de atribuciones de origen, Castilla del Pino remarca una importante diferencia entre las nociones de *delirio* y *delirium* en tanto esta última referencia una turbación mental causada por una enfermedad, como por ejemplo un estado febril. Al respecto escribe el autor: “a partir del latín (salvo en Celso), no se justifica la confusión entre *delirio* y *delirium*, el primero característico del enfermo mental, el segundo, de la confusión delirante de origen tóxico o febril. En alemán hay dos palabras distintas: *Wahn* para el delirio y *Delir* para el delirium, y en inglés también *delusion* (delirio) y *delirium*” (20-21). En lo que compete a este trabajo el foco se pone sobre *delirio*, *wahn* o *delusion* en tanto metáfora de la afección psicopatológica.

depresivo (Cotard 1860); delirio de persecución, celos, hipocondría o delirio de grandeza (Kraepelin 1899); delirio incorregible (Séglas 1930), etc. que finalmente lleva a los alienistas a plantear que

[el delirante] formula ideas a través de un razonamiento lógico pero surgiendo de premisas falsas con convicción inquebrantable [...] las concepciones delirantes tienen su origen en ilusiones y alucinaciones que introducen en la conciencia percepciones erróneas. (Olivos 70)

En el siglo XIX tiene lugar así “la construcción del delirio como una creencia errónea o imposible o perversa [...] creencia mórbida con contenido equivocado, originándose súbitamente y sin razón” (Olivos 72). Será Freud quien, en la primera mitad de siglo XX, y contra toda moda académica, transforme la conceptualización del delirio —hasta ahora entendido como degenerativo, orgánico, sin razón aparente, incorregible y originado en premisas falsas o ilusiones—, acercándolo a la idea de un trauma psíquico causado por el sepultamiento de una experiencia personal. Es decir, de una herida o lesión violenta observable solo en la vida anímica individual, de causa externa y además tratable.

Aunque “*Gradiva*” (la que camina) se reconoce ante todo como el trabajo en que Freud continúa desarrollando las premisas de su teoría de la interpretación de los sueños como vía directa a la estructura inconsciente<sup>4</sup>, también es cierto que el texto basa su hilo narrativo en la

---

<sup>4</sup> Para la segunda edición de *La interpretación de los sueños* publicada en 1909, Freud añade una nota aclaratoria a la sección “El método de la interpretación de los sueños. Ejemplo de análisis de un sueño”. En la nota se lee: “En una novela del poeta W. Jensen, *Gradiva*, descubrí por casualidad varios sueños artificiales que estaban contruidos de manera perfectamente correcta y se podían interpretar como si no fuesen inventados sino que los hubieran soñado personas reales. A preguntas mías, el autor declaró que desconocía mi doctrina sobre los sueños. Esta concordancia entre mi investigación y la creación del poeta la he utilizado como demostración de la corrección de mi análisis de los sueños.” (s. pág).

interpretación de la fantasía de la que es presa el personaje principal de la novela corta de Wilhem Jensen (1903), Norbert Hanold. Fantasía que pasa de habitar los sueños de Hanold a dominar las acciones de su vida consciente, tornándolas incomprensibles, irracionales e insensatas. A esta fantasía, compuesta de múltiples trozos de irrealidad que surgen en sueños, alucinaciones, intuiciones, sonidos fantasmales, etc. Freud la reafirmaría como *delirio*:

El estado de Norbert Hanold es designado hartas veces “delirio” por el poeta, y nosotros no tenemos razón alguna para desestimar ese calificativo. Del “delirio” podemos indicar dos caracteres principales que, si bien no lo describen de manera exhaustiva, lo distinguen con nitidez de otras perturbaciones. El primero: pertenece a aquel grupo de estados patológicos a los que no corresponde una injerencia inmediata sobre lo corporal, sino que se expresan sólo mediante indicios anímicos; y el segundo: se singulariza por el hecho de que en él unas “fantasías” han alcanzado el gobierno supremo, vale decir, han hallado creencia y cobrado influjo sobre la acción. (*El delirio y los sueños* 38)

Freud renueva la definición al añadir su origen en el trauma psíquico de un evento real que fuera reprimido por la conciencia. Lo que definirá la experiencia traumática para Freud es entonces la incapacidad del aparato psíquico de descargar la excitación excesiva, produciendo un efecto acumulativo que solo puede resultar en la necesaria restauración del objeto. El delirio freudiano puede ser definido entonces como una estructura de defensa y restitución al mismo tiempo. La arquitectura delirante implica:

el sepultamiento del mundo, resultado de la proyección de la catástrofe interior, y la reconstrucción, cuando el sujeto edifica con el delirio un mundo habitable. Los términos reconstrucción o edificación no son arbitrarios, ya que se pone en juego

una verdadera arquitectura delirante. Freud indica: “lo que nosotros consideramos la producción patológica, la formación delirante, es, en realidad, el intento de restablecimiento, es la reconstrucción”. (Salamone 26-27)

Hay en estos planteamientos intentos de delimitación y sistematización del término. Algunas premisas para la constitución del delirio como sistema serían, por ejemplo, 1) aunque es cierto que es “patológico”, el delirio no es patología física sino psíquica; 2) es producto de un trauma que genera fantasías que cobran forma en acciones irracionales; y 3) dichas acciones irracionales pueden resultar en una restitución del mundo psíquico y por tanto físico. Pero, y de nuevo, para Girard estas observaciones en pacientes son premisas falsas que no permiten “sistematizar” el delirio. Para Girard es casi necesario acudir al universo de la narrativa y más específicamente a la ficción literaria. Como escribiera Geoffrey H. Hartman refiriéndose a lo traumático: “The theory derives mainly from psychoanalytic sources, though it is strongly affected by literary practice” (537).

### **1.2.1 La lectura freudiana de *Gradiva* de Jensen**

La novela de W. Jensen publicada en 1903 trata de un arqueólogo alemán llamado Norbert Hanold que se obsesiona con un bajorrelieve tallado en yeso que descubre en un museo en Roma. La figura representa una doncella en el acto de caminar, así que Hanold la llama “Gradiva” (la que camina). Luego de contemplar diariamente el retrato por bastante tiempo, Hanold

[l]lega a convencerse de que es preciso situarla en Pompeya, y es allí donde camina sobre esas curiosas piedras [...] El perfil de su rostro se le antoja de tipo *griego*, e indudable su linaje helénico; de esta manera, toda su ciencia sobre la



Antigüedad entra paulatinamente al servicio de las fantasías que va tejiendo en torno de la figura que sirvió de original al bajorrelieve. (*El delirio y los sueños* 11)

Pronto, el héroe tendrá un sueño en el que mientras su Gradiva camina es sepultada por la explosión del volcán Vesubio que destruye la ciudad en el año 79 a.C. Hanold, en el sueño, trata de advertirle de la explosión pero ésta no parece escucharlo. El sueño lleva a Hanold a emprender un viaje real primero a Roma, luego a Nápoles y finalmente a Pompeya donde, visitando las ruinas de la ciudad, ve inusitadamente a una mujer que no tiene dudas es su Gradiva:

La tensión en que el poeta nos ha mantenido hasta ahora se acrecienta en este lugar hasta extremarse por un momento en penosa perplejidad. No es sólo nuestro héroe quien manifiestamente ha perdido el equilibrio; nosotros mismos nos encontramos desorientados ante la aparición de Gradiva, hasta allí una figura de piedra y una imagen de la fantasía. ¿Es una alucinación de nuestro héroe deslumbrado por el delirio, un espectro “real”, o una persona de carne y hueso? (*El delirio y los sueños* 15)

Cuando Hanold decide hablarle al espectro, a la alucinación, ésta responde para su sorpresa no en latín —como lo hubiera esperado de una joven pompeyana—, sino en alemán:

¡Qué bochorno para nosotros, lectores! Conque también a nosotros nos ha burlado el autor instilándonos, como por reflejo del reverberante sol de Pompeya, un pequeño delirio que nos obliga a juzgar más benignamente al pobrecillo sobre quien quema, sí, el verdadero sol del mediodía. Pero ahora, restablecidos de esa breve confusión, sabemos que Gradiva es una muchacha alemana de carne y hueso, justo lo que nos parecía más inverosímil. Entonces tenemos derecho a

esperar con calmosa superioridad hasta averiguar el vínculo que pueda existir entre la muchacha y su figura en piedra, y cómo nuestro joven arqueólogo dio en esas fantasías referidas a la personalidad real de ella. (16)

La joven, no casualmente llamada Zoe<sup>5</sup>, resultará ser una vecina de infancia de Hanold en su nativa Alemania que entrará a hacer parte del delirio de este sin contradecirlo y con la esperanza de librarlo de él. Y es que, como explica Freud, “no hay otro camino para conseguirlo; mediante la contradicción uno se cierra esa posibilidad” (19). Zoe ha estado enamorada de Hanold desde la infancia y al encontrarlo en Pompeya decide participar de su fantasía para llamar su atención amorosa. Para Freud, lo que se devela en la obsesión por la figura tallada en yeso, y luego en el sueño que lleva a Hanold hasta Pompeya, es un recuerdo infantil reprimido, y es que Hanold también ama a Zoe desde la infancia sin recordarlo. Y continúa Freud:

Hay una clase de olvido que se singulariza por lo difícil que es despertar el recuerdo [...] Nuestro héroe empieza a levantarse de su humillación y a desempeñar un papel activo. Es manifiesto que ha sanado por completo de su delirio, se ha elevado por encima de él y lo demuestra desgarrando por sí mismo los últimos hilos de la quimera delirante. (*El delirio y los sueños* 32-33)

---

<sup>5</sup> Distanciándonos de la diferenciación moderna hecha por G. Agamben respecto al significado doble de la palabra *vida* en su acepción griega original entre *Zoê* y *Bios* (1995), Freud llama la atención sobre el nombre elegido para la heroína en tanto ser redivivo, resucitado, con un fin específico: devolver a Hanold los recuerdos enterrados de la infancia. Freud cita parte del diálogo entre Gradiva/Zoe y Hanold cuando ella se entera del nombre que él en secreto le ha dado y aclara su confusión al decirle que su verdadero nombre es Zoe: “El nombre te queda muy lindo, pero me suena como amarga ironía, pues Zoe significa vida”. “Es preciso aceptar lo irreparable —replica ella—, y hace ya mucho tiempo que me he acostumbrado a estar muerta” (*El delirio y los sueños* 19). Para Freud, al ser absorbido por su trabajo, Hanold se había alejado de la vida y de Zoe dejándole interés solo por mujeres “de piedra y bronce”. Freud aclara que los recuerdos sobre su compañera de infancia no “cayeron en el olvido” o el “sepultamiento” (que equivale a la extinción del recuerdo) sino que se refugiaron en una “represión [esfuerzo de desalojo]” (29) del cual resucitarían de la mano de Zoe Bertgang quien es en última instancia quien le cura del delirio. “Zoe, en griego significa vida; *Gradiva* es, como al final nos lo esclarece él mismo, curado del delirio, una buena traducción de su apellido Bertgang, que viene a significar algo así como *la de andar resplandeciente o precioso*” (43).

Ya para la segunda parte del texto, Freud hará la conexión entre el mecanismo de la ficción literaria y realidad psíquica como inseparables: “Todas sus descripciones [las de la novela] son fiel reflejo de la realidad, a punto tal que no manifestaríamos contradicción alguna si *Gradiva* no se llamase ‘fantasía’, sino ‘estudio psiquiátrico’” (*El delirio y los sueños* 35).

Para Freud es claro, a partir del análisis clínico de los sueños de Hanold, que el delirio nace de una insistencia inconsciente que no “se origina súbitamente y sin razón” como proponían los alienistas que le antecedieron. Dicha insistencia instituye una *necesidad* de resolución de lo reprimido. El delirio entonces surge en la alucinación e insiste hasta ser reconocido como tal. Es por esta razón que Freud plantea que el delirio es su propia restitución:

Si el enfermo cree con tanta firmeza en su delirio, ello no se produce por un trastorno de su capacidad de juzgar ni se debe a lo que hay de erróneo en su delirio. Antes al contrario, en todo delirio se esconde *un granito de verdad*. (*El delirio y los sueños* 67, énfasis mío)

El “granito de verdad” al que se refiere Freud solo puede ser develado por Zoe, personaje que accede interpretar a *Gradiva* reconectando a Hanold con la realidad traumática de su separación durante la infancia. Y es que aunque Zoe y Hanold se amaban desde pequeños, producto de su actividad académica, Hanold olvidó (*sofocó* dice Freud) dicho amor hasta que un día un bajorrelieve en yeso disparó el recuerdo *sofocado*. Hasta aquí el recuento del análisis inspirado por Freud.

En *El delirio y los sueños* ya hay intentos de delimitación claros para el uso del término delirio como categoría de análisis crítico (mas admitidamente no *clínico* para no contrariar a Girard). El texto describe una patología psíquica que afecta la vida cotidiana que solo puede revelarse ante *otra* instancia narrativa que le descubra como tal; una instancia que constituye una

violación al pacto social, es decir, a la realidad-real del texto y por tanto es disruptiva e incomoda; y, por último y más importante, un referente que alude a un evento traumático sepultado en un pasado inaccesible, no registrado en la historia de la realidad-real del texto.

La pretensión de este análisis no es la de iniciar una lectura psicoanalítica (o psicobiográfica) de las novelas propuestas por el corpus, como sí lo hiciera Freud con la novela *Gradiva* de Jensen. No se intenta tampoco suscribir síntomas delirantes sobre los personajes o las tramas de las mismas. De hecho lo que se propone es todo lo contrario: son los autores de éstas quienes se valen de un dispositivo estético de delirio para desenterrar una historia aún-no-narrada a través de sus personajes o tramas. Es decir, al igual que en el caso de Jensen, no son los autores quienes deliran. La regulación, ya mencionada en la introducción a este estudio, que estos imponen sobre sus textos, permite que la narrativa no se hunda en un delirio sin referencia externa, ya que si esto sucediera, la trama (como alegara Deleuze en el epígrafe citado) terminaría por no decir nada.

Si Jensen recurrió a Pompeya para develar un deseo amoroso sofocado (reprimido), Buitrago, Restrepo, Rosero y Ungar recurren a Colombia para desenterrar y tal vez resignificar borrosos y violentos episodios en la conformación de una identidad nacional específica que parecen estar preservados, por sepultamiento, en el inconsciente social. Enterrar, sofocar, hundir, son verbos que no se usan de forma ligera. Su uso me ayuda a reforzar el efecto de las teorías freudianas sobre la verdad histórica. Al respecto explica Møller: “Freud uses the term historical truth in connection with delusions and with semifictional constructions and ideas that possess an extraordinary persuasive strength” (24).

La construcción ficcional (ya sea la que surge en la narrativa textual o en el diván del analista) toma el lugar de aparato ortopédico efectivo que ocupa, una vez reactivada por medio

de la terapia, el lugar del hecho a ser restaurado. A esta construcción ficcional que Freud llama “verdad histórica” el presente trabajo denomina “contexto de producción”: todo aquello de lo que la novela da testimonio es tomado como la “verdad histórica” que ocupa persuasiva y transitoriamente el lugar de la “realidad material” a ser restaurada. Como dirá Møller: “Meaning, or truth, seems to depend on the explanatory power of the construction and on its power to convince” (20).

Una precisión vital para articular exitosamente el argumento del uso de la noción de delirio como categoría de análisis literario posible y productiva es aclarar que *delirio* es prácticamente inseparable de *delito*. En su trabajo etnográfico sobre historias de vida en Nuevo León (México), Marie Theresa Hernández propone visibilizar la conexión entre lo *delirante* de los testimonios recogidos y su *criminalización* al ser contados como una sola gran narrativa de un espacio local caracterizado como “alucinantemente violento”. Ambas categorías dependen del lugar desde el que se las narre, son convencionales, no universales; es decir, mientras el *delito* depende del código penal que rijan al delincuente, el *delirio*, dependerá del manual psiquiátrico que lo diagnostique. Ahora, si buscamos un poco en la *Historia de la Psicofarmacología Vol.1* encontraremos un hecho que ya nos ha sido señalado por la arqueología de Michel Foucault como fundamental para el análisis de las formas anquilosadas en la historia: y es que *delito* y *delirio* están íntimamente relacionados, incluso en sus raíces etimológicas, ya que *de-linquire* representará el *alejarse del buen camino*, apartarse del sendero señalado por la ley. Delirio y delito son entonces conductas, acciones u omisiones típicas, antijurídicas y culpables de infracción contra el pacto social.

Una última definición que es necesario traer a colación es la dada por el *Dictionary of Hallucinations*, el cual dice que el delirio se caracteriza principalmente por una desorientación en

el tiempo y el espacio, únicos marcadores de una realidad convencional, consensuada, actual y material. Así, si el tiempo y el espacio *auténticos a la ficción* son fijados por los elementos circundantes a la voz narrativa que delira, se puede identificar claramente al delirante. Hacerlo visible como tal. El ejemplo paradigmático para entender este señalamiento de la voz delirante a través de los demás personajes sería Agustina Londoño —el personaje central de la novela de Laura Restrepo— quien, como indica el texto, “pertenecía a otros tiempos y otras gentes” (*Delirio* 10). ¿A qué tiempos y a qué gentes? Aclarar el cronotopo que ocupa la extraviada mente de Agustina en paralelo al que ocupan otros personajes de la trama ayuda a establecer con claridad los hechos de realidad consensuada que la novela espera invocar: la década que narra su trama; el marco político nacional que describe; las características culturales específicas a las que se quiere referir.

El origen del delirio para Freud (y para Girard) se encuentra en un evento traumático que ha sido desplazado y sofocado, intransitable para la memoria histórica, pero recuperable según se provea el estímulo apropiado. Cito a este respecto de nuevo a Marie Theresa Hernández, “*Delirio* is created when reality cannot be placed in a coherent and stable location. This can occur when repeated moments in history are situated in hidden or inaccessible places. It is also present when history that is legitimated is inchoate and disjointed” (260). Para esta autora el delirio es un estado de trance que lleva hacia algún lugar. Que tiene un objetivo, una meta. Formación, que como citara Salamone a Freud, implica en realidad *un intento de restablecimiento de lo sofocado*. Delirio será entonces un discurso de una plasticidad previsible, una adaptabilidad a los impulsos del deseo esperable y un exceso iritantemente resbaladizo. Aún así Marie Theresa Hernández coincide con la idea de un origen que habita al presente, especialmente un origen traumático, que aflora en manifestaciones delirantes:

The time that travels from the pre-conquest settlements of what was/is termed *el indio bárbaro* has not separated from the present moment. *El bárbaro* is present in the convenient Other that he represents; while eliminated in a material sense, he is continuously manifested in *los delirios del presente*. (263, énfasis en el original)

Esta manera de representarse la manifestación delirante en narrativas textuales u orales coincide con la definición de *historia como devenir* dada por Agamben en la que, como mencionábamos, los orígenes son activados incesantemente produciendo el encuentro con el *arché* y generando el evento que se define como contemporáneo. Se trata de unos orígenes (nótese el plural) desplazados en el tiempo y el espacio; superpuestos sobre el presente; y múltiples y diversos que sugieren la coincidencia (el encuentro) entre el estado de trance del delirio y un significado *sofocado* por la institucionalización del presente. Si para Agamben lo contemporáneo es la asincrónica superposición de dos temporalidades que oscurecen un conflicto, el delirio —como lo proponemos aquí— será el síntoma de un intento de esclarecimiento de dicha sofocación. De hecho Freud, nos dice Møller:

[p]ictures himself as an archaeologist who gradually works his way through layers of time. The archaeologist and the psychoanalyst are twin explorers in an unknown region. Both proceed by way of excavation, deciphering, and reconstruction. Both throw light on the archaic, be it the prehistory of human civilization or the infantile origins of neurosis. (36)

En este sentido, el marco teórico que se construye entre la triada delirio-realismo-contemporaneidad, nos permite interpretar las voces fragmentadas y enloquecidas que la narrativa colombiana reciente ha venido creando para visualizar “el giro subjetivo de la cultura

en su forma literaria” (Sarlo, *Ficciones* 16). Es decir, la latente necesidad de reconstrucción de un trauma que insiste, manifestada en una práctica estética tan fragmentada como la patología psíquica que utiliza para reconstruirla.

### 1.3 COMENTARIO SOBRE UN CORPUS DE “ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA” EN LA NOVELA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA

In fact, the omnipresence and fury of violence have forced our literature to trace a line and create a territory of its own, to choose and prepare its own weapons. And force it also to be flexible, to be in a state of permanent assessment of its own values, so that it can move at the same pace as the horror monsters. That is the double challenge for our texts: they must be capable of preserving the autonomy of their “own reality” and at the same time they must be capable of confronting in diverse ways the constant siege of violence.

Antonio Ungar, “Literature of Evil” (2005)

Sufrimos de una especie de fascinación por la maldad; le rendimos culto al muy dudoso heroísmo de los asesinos; padecemos el hipnótico encanto de los sicarios, como si sus armas de la muerte fueran, en vez de simples balas asesinas, rayos divinos de dominación. Antes había un temor reverencial por sus actos violentos; ahora es peor, ahora se leen con fruición sus palabras.

Héctor Abad Faciolince, “Estética y narcotráfico” (1995)

Más que un género literario o una categoría temática solidamente instaurada, el llamado *realismo sucio* —inspirado en una vertiente literaria minimalista originada en la década de los ochenta en los Estados Unidos—, ha sido adoptado y adaptado por una parte de la crítica literaria



y los estudios culturales latinoamericanos como análogo a un tipo de narrativa que privilegia la mercantilización de la violencia y la miseria de las ciudades latinoamericanas en contextos neoliberales. (Fernandez L’Hoeste; Herrero-Olaizola; Polit-Dueñas, “Sicarios”; Pérez Ramírez; entre otros).

Este tipo de realismo, referido al entorno colombiano, ha sido denominado en otros lugares críticos “narcoliteratura” (Herlinghaus, *Violence*; Pérez Ramírez; Polit Dueñas, “On Reading”) o “sicaresca antioqueña” (Cabanas; Fernández L’Hoeste; Jácome; Lander; Osorio; von der Walde; entre otros) y puede ser identificado por temáticas, estilos y posicionamientos narrativos que se refieren a:

[La] muerte llevada al paroxismo. Descripciones gráficas de escenas que podríamos calificar de pornográficas en otro contexto [...] este realismo sucio puede considerarse como una exacerbación —un intento de llevar la descripción realista de situaciones límites a sus extremos— [...] narrativas que hacen de la violencia y del sexo un *espectáculo*. (Noemí 90, énfasis mío)

Por *espectáculo* el autor parece estar planteando un tipo de estrategia retórica que apunta a falsificar y convertir en artificio la experiencia traumática de la violencia en relación al tráfico ilegal de drogas y la carencia afectiva que este reproduce. Tomando como ejemplarizantes los casos de *El rey de la Habana* del cubano Pedro Juan Gutiérrez (1999) y *La virgen de los sicarios* del colombiano Fernando Vallejo (1999), Noemí habla de la literatura que se anuda al epíteto “narco” a través de una temporalidad narrativa presentista es decir “sin telos, sin proyección de futuro”; sin capacidad biográfica o referida a “aquellos [personajes] que quedan fuera de las narrativas hegemónicas”; y sin posibilidad de historización, ya que “muestran, ya sea en

Colombia o en Cuba [...] los resultados políticos y sociales y biopolíticos del neoliberalismo” (90). Especialmente de sus representaciones más violentas.

Esta premisa, de un entorno inminentemente violento no por la acción armada contra la población civil sino por la dinámica biopolítica inherente a la narrativa que hace circular “los cuerpos como mercancías que terminan siendo desechadas” (Noemí 90) no es completamente nueva. Fue inaugurada por Guy Debord en 1967 en su ya seminal trabajo *La sociedad del espectáculo* y revisitada por el mismo autor en 1998. En esta segunda revisión, Debord enumera las cinco características de “la sociedad del espectáculo integrado” de la siguiente manera: “incessant technological renewal; integration of state and economy; generalized secrecy; unanswerable lies; an eternal present” (12), esta última, cuando menos, claramente presente en el argumento de Noemí.

Trayendo la noción de sociedad del espectáculo a un terreno latinoamericano Herrero-Olaizola, citando a George Yúdice, evidencia lo que considera una práctica literaria de “compraventa de diferencia cultural” (44). En el trabajo del autor esta diferencia se equipara a una mirada etnocentrista en la que el realismo (sucio) latinoamericano —o su forma única de representar la violencia—, se convierte en producto auténtico de la región y por tanto globalmente mercantilizable. Escribe Herrero-Olaizola:

No hay duda que estamos en un momento de rapidez cultural propio de la globalización y la circulación libre de capitales, en el que autores como [Fernando] Vallejo y sus correligionarios son arropados por esa diferencia cultural que vende en nombre del multiculturalismo (Yúdice) en ediciones de bolsillo, que se deshacen en las manos. (53)

El valor agregado de dicho producto sería la *autenticidad* inapelable en este tipo específico de violencia eternamente presente, es decir su esencia. La pregunta entonces es ¿qué esencia sería esta? Antes de responder plantearé un par de cuestionamientos más.

El consenso entre la crítica (Noemí; Osorio; Samper Pizano; von der Walde) es que el corpus que trabaja sobre una estética de la violencia en literatura colombiana agrupa principalmente novelas como: *El leopardo al sol* (1993) y *Delirio* (2004) de Laura Restrepo; *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo; *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco; el tríptico *Scorpio City* (1998), *Relato de un asesino* (2001) y *Satanás* (2002) de Mario Mendoza; *Perder es cuestión de método* (1997) y *El cerco de Bogotá* (2004) de Santiago Gamboa; *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar, entre otras que ya se mencionarán más adelante agrupadas en “subgéneros” específicos.

Aunque es un hecho que en todas estas novelas aparece la temática del narcotráfico, la guerra entre guerrillas y el estado colombiano, o la delincuencia común y el fenómeno del sicariato, ya sea de forma tangencial o explícita, agrupar novelas tan diferentes como por ejemplo *La virgen de los sicarios* y *Delirio* en un mismo lugar es un error metodológico que tiende a generar un corpus inadecuado. La consecuencia lógica de este tipo de movimiento en el campo literario es la reproducción incesante de dicho corpus por parte de la crítica literaria de los últimos diez años. Aún así el lente que magnifica el evento traumático; el *telos* de los personajes; la reflexión acerca del momento de escritura; el papel activo o inactivo del lector, así como la relación que la voz narrativa instaura con éste, son tan diferentes en todas las novelas enumeradas que parece casi imposible considerarlas tan siquiera dentro de un mismo eje analítico. ¿Qué es entonces lo que permite que parte de la crítica encuentre elementos no sólo

temáticos sino también formales en común? Para muchos (Jácome; Herlinghaus, *Violence*; von der Walde) la respuesta estará en el violento contexto social colombiano.

En la introducción al presente estudio (6) ya se planteaba a la violencia como un plano de múltiples ángulos sobre los cuales posicionarse y se decía que dicho plano podía ser definido como el contexto de producción para la ficción. También se sostenía que el contexto era clave ya que se consideraba el activador del símbolo estético que intenta discernirlo, es decir que es la dimensión social que adquiere lo insoportable a través de su modelación literaria. A esta premisa interpretativa, o manera de focalizar la dimensión social, se le denomina en otras disciplinas *cultura de guerra*:

La cultura de guerra sería, según Annette Becker y Stéphane Audoin-Rouzeau, "el modo en que los contemporáneos del conflicto han representado y se han representado la guerra, como conjunto de prácticas, actitudes, expectativas, creaciones artísticas y literarias", es decir, un "corpus de representaciones del conflicto cristalizado en un verdadero sistema que da a la guerra su significación profunda". (González Calleja 71)

A pesar de que el ejemplo paradigmático de la definición sea la España franquista (vía una historiografía comparativa con la Gran Guerra llevada a cabo por investigadores franceses<sup>6</sup>), la noción se puede trasladar a otros contextos teniendo en cuenta las modificaciones necesarias. Una de estas por ejemplo consistiría en revisar la idea de "cristalización" que, aunque no se discute que haga parte de la sistematización de la violencia, define dicho corpus como *producto* en lugar de considerarlo un *proceso*. Mientras el proceso implica movimiento, cambio,

---

<sup>6</sup> Ver el sitio web <http://www.historial.org/>

desplazamiento de significados a través del tiempo, el producto propone un esquema inmutable sobre el que no se puede interceder, es decir, establece una aparente mitología.

En *Mitologías* (1957), Roland Barthes explicaba que todos los objetos y acontecimientos del mundo son susceptibles de tornarse lenguaje mítico y transmitir como universales valores particulares. En este trabajo Barthes defendió la idea de la esencialización de objetos históricamente transitorios a través de su mitologización. El mito aún así no es indestructible, según Barthes: “se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos” (168) ya que se pueden exponer sus significados profundos deshaciendo la ilusión naturalista de su origen. “La historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico” (168) sentenciaba finalmente Barthes. Aunque pensado con la intención de constituir una teoría semiológica basada en ideas previas de Saussure, el discurso crítico de *Mitologías* indujo a generar herramientas críticas para la desmitificación del signo que es lo que aquí nos interesa.

Si decimos entonces que las representaciones del conflicto cristalizan en un sistema que presta un origen mitológico a las prácticas culturales en contextos de guerra, y pensamos que dicho sistema es en realidad transitorio ya que “no hay mitos eternos”, es posible concebir la cultura de guerra como un corpus de “prácticas, actitudes, expectativas” etc. ya no cristalizado o fosilizado sino modular y por tanto desarmable, analizable e interpretable en relación al contexto histórico en que se generó e institucionalizó como mitológico, natural, esencial, inamovible.

Con esta idea en mente podemos recuperar lo que se planteaba en la introducción al presente trabajo respecto al principio de realidad y su relación con el delirio. Decíamos que señalar al delirante como tal posibilita señalar el mecanismo interno del aparato que produce el discurso distorsionado de la realidad que se entiende como “delirio”. Y que develar la relación

dialéctica y dependiente entre principios de realidad y alucinación evidencia a los inapelables parámetros de realidad como un artificio históricamente elástico y políticamente interesado.

Lo mismo pasaría con la noción de cultura de guerra y la manera como se llega a un consenso crítico respecto a las novelas que conforman el corpus de violencia para la literatura colombiana. Se puede llegar a dicho resultado, es decir a la agrupación de las novelas mencionadas, porque se parte del origen mitológico de esta violencia particular sin desbrozar los objetos y acontecimientos que la esencializan como natural, establecida e institucionalizada. Es decir, el corpus que trabaja sobre una estética de la violencia en Colombia de manera generalizada se puede considerar, cuando menos, laxo y tendiente a reproducir su propio punto ciego.

Es importante reconocer entonces que cada una de las novelas mencionadas por este corpus devela un tipo de violencia, y por tanto de sociedad del espectáculo, diferente a las otras. Mientras unas trabajan sobre violencia sexual otras hablan de las perversiones de la modernidad o de la violencia de clase. Hay incluso las que trabajan más allá del concepto de cultura de guerra y hacia la formación de una “cultura del trauma” (Kaplan) como lo hace por ejemplo *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez.

Pensar de esta manera, es decir desde la perspectiva de múltiples violencias en situaciones complejas, no solo ayuda a desmitificar la noción de que “el punto nodal de todas las violencias en Colombia [...] se articula como una dicotomía entre racionalidad individual y colectiva [...] conocida coloquialmente como el almendrón” (Parra 389)<sup>7</sup> sino que ayuda a

---

<sup>7</sup> Formulada por Hernando Gómez Buendía la “Hipótesis del almendrón” sostiene que el modo de organización social de los colombianos, su código de interacción y las reglas del juego social están organizadas de tal manera que se busca el máximo bienestar individual a costa del bien colectivo o general. El autor profundiza sobre su definición en una entrevista concedida a la

identificar las diferentes propuestas de cada autor como proyectos estéticos relativamente autónomos y diferenciados<sup>8</sup>. Siendo completamente claros se sostiene que las literaturas que trabajan temáticas sociales y de orden público en Colombia no pueden ser agrupadas y singularizadas indiscriminadamente bajo un mismo rótulo de “estética de la violencia” ya que sus genealogías son múltiples y heterogéneas. Pero entonces, surge un tercer y último cuestionamiento al respecto ¿cuál es la relación entre creación artística y violencia en contextos de conflicto armado interno como el colombiano?

En la literatura colombiana parece haber tres ejes diegéticos diferenciados y encargados de representar una cultura de guerra “única, auténtica” y “eternamente presente” ante el resto de la región: la temática del sicario (temerariamente denominada sicaresca<sup>9</sup>); la narcoliteratura, y la

---

Revista *Dinero*: “La hipótesis que hemos desarrollado es que el almendrón es cada vez menos viable y más disfuncional en el mercado global, por lo que se ha hecho insostenible. Ha dejado de ser viable en el mundo posmoderno. Los comportamientos que existen en Colombia ya no son aceptables en el mundo”. Nótese que esta definición o apunta a emitir un juicio moral a la sociedad colombiana tanto como un juicio pragmático fundamentado en una teleología desarrollista que se desenvuelve históricamente sobre el continuum modernidad-posmodernidad. Para reiterar este análisis Gómez Buendía añade en esta misma entrevista: “Colombia se saltó de la premodernidad a la posmodernidad, sin nunca haber sido moderno, porque no tuvo un proyecto colectivo” (s. pag.).

<sup>8</sup> Por ‘autonomía’ se entiende “la capacidad de imponer criterios de calidad propios, sin excesiva interferencia por parte de campos distintos” (Morgan 22) Esta definición está inspirada en la “teoría de los campos” de Pierre Bordieu.

<sup>9</sup> Tanto para Lander como para Herlinghaus (*Violence*) aunque el juego semántico picaresca/sicario que rotula al naciente género reconoce una coincidencia entre “personajes que adquieren la condición metonímica del sujeto socialmente marginado” (Lander 167) también es cierto que mientras el pícaro vence su situación de precariedad social y económica “by obtaining a place within the ruling social pact” (Herlinghaus 136), el sicario se mantiene como un personaje marginalizable dada su “ausencia de arrepentimiento [...] y falta de contrición” (Lander 175). Lo que lleva a Herlinghaus a plantear un personaje radicalmente alejado del pícaro español del siglo XVI, uno que habita en un “state of emergency that is permanent rather than conditional” (112) que no le permite acceder a la capa legítima de la sociedad. Aún así no se puede desconocer el uso extendido y generalizado del término y por tanto su institucionalización dentro de los estudios culturales y literarios. Algunos de los críticos que trabajan desde la noción de sicaresca son: Cabanas; Fernández L’Hoeste; Jácome; Lander; Osorio y von der Walde.

narrativa de violencia militarizada focalizada en las acciones armadas de paramilitares, guerrilla o Fuerza Pública (Ejército Nacional, Fuerza Aérea, Armada Nacional, Policía Nacional).

Respecto a la literatura de sicariato, Oscar Osorio en un importante esfuerzo por reunir un corpus temático unificado, identifica cerca de una veintena de novelas publicadas entre 1988 y 2008 que dan cuenta del personaje. Entre estas destaca, por la centralidad de la figura del sicario a: *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussan; *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria; *Sicario* (1991) del escritor español Alberto Vázquez Figueroa; *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo; *Morir con papá* (1997) de Oscar Collazos; *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape<sup>10</sup>. Parte de lo que Osorio destaca como líneas comunes relevantes a la generación de este corpus, además del ya mencionado eje temático, es “una mirada apocalíptica” en la que “el fenómeno es *producto* y *productor* de un estado de descomposición social de alcances muy hondos” (Osorio 73, énfasis mío). El sicario, según lo entienden los estudios culturales desde Jesús Martín-Barbero (2002), aparece en la escena social en 1984 y a partir del asesinato del Ministro de justicia colombiano Rodrigo Lara Bonilla. “The entire country seemed to realize that a new social actor had taken the stage [...] marginalized young men –recruited and trained [...] by Pablo Escobar and the Medellín drug cartel” (Herlinghaus, *Violence* 106). En esta joven y vulnerable figura se condensan, como en la paradoja antinómica del almendrón (Parra 388):

Violencia política [...] narcotráfico con paramilitarismo y la ausencia del Estado  
con el capitalismo salvaje de la globalización [...] los sicarios son portadores de

---

<sup>10</sup> Paralelamente al trabajo de Osorio se pudiera hacer un corpus de la crítica literaria que ha intentado interpretaciones del ‘fenómeno literario’ del sicariato en la era del post-boom. A este podríamos sumar los estudios de María Fernanda Lande, Erna von der Walde y Gabriela Polit-Dueñas.



los ‘odios heredados’ de la violencia partidista de los años 40 y 50. (von der Walde, “La sicaresca” 224)

En otras palabras, en el personaje del sicario se dan cita múltiples modos de violencia occidental moderna pasados por el filtro de la historia particular de Colombia, y esto es lo que para esta línea de pensamiento transpira en las temáticas de las novelas enumeradas por Osorio. No es de extrañar entonces que el crítico se refiera a la literatura de sicariato como “producto” en lugar de proceso.

En cuanto a la narcoliteratura, narconarrativa o novela de narcotráfico, su origen se puede rastrear desde 1962, fecha en que el autor mexicano Angelo Nacaveva publicara su novela testimonial *Diario de un narcotraficante*, novela que “stands out as testimony that merits a genealogically alert approach” (Herlinghaus, *Narcoepics* 54). Tanto para Herlinghaus como para Polit-Dueñas la temática ha recorrido cinco décadas de manera estable y consistente estableciéndose, por fuerza de publicación, en un género literario de características propias:

Beyond the popularity of the narcocorridos, the “narconarrative or literature of narcotrafficking” has become a new paradigm of Latin American literature (or at least Mexican and Colombian). *Where before there were* dictators and guerrillas, now there are gangsters and corrupt police, and *where before* a certain magic realism prevailed, now there is a hyperrealism fascinated with portraying the manners and customs of these new antiheroes. (Polit-Dueñas, *Chronicles* 167 n.23, énfasis mío)

La importancia de enfatizar la expresión “dónde antes había” consiste en resaltar, nuevamente, el carácter mitológico de un *habla* determinada (en términos de Barthes) que se

establece como género autónomo, en el ejemplo dado por Polit-Dueñas el caso sería el de la novela de dictadura y el realismo mágico.

Algunas de las novelas que la crítica cita más frecuentemente como parte de un corpus de narcoliteratura colombiana incluyen: *El divino* (1986) y *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal; *Los jinetes de la cocaína* (1987) de Fabio Castillo; *El leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo; *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo; *El Patrón: vida y muerte de Pablo Escobar* (2000) de Luis Cañón; y *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar.

Entre las voces disidentes ante la generación de un corpus de narcoliteratura, Héctor Abad Faciolince, escritor y periodista antioqueño, fue quien recibió mayor atención al ser señalado como “quien acuñara el término sicaresca antioqueña” (Osorio 64 n.4) en un artículo publicado en 1995 en la Revista *Número* de Bogotá<sup>11</sup>. Y aunque esta sea la idea generalizada, cuando se lee el escrito de Abad Faciolince queda claro que aquello que el autor denomina *sicaresca* es solo un argumento accesorio a su propuesta central: generar una diatriba —moralizante con intención instructiva—, contra lo que llama una “estética mafiosa” que, según Abad Faciolince ha influenciado la creación artística y pictórica (no solo literaria) en Colombia:

Se ha concebido al mafioso como un cuerpo extraño y maligno incrustado en una sociedad sana. También se ha creído que el narcotraficante es quien aporta el mal gusto a una cultura con austeros y decorosos valores estéticos. Ambas ideas son falsas. Si la visión del mundo corrupta y criminal del mafioso ha prendido tan

---

<sup>11</sup> Aunque originalmente publicado en la revista *Número* de Bogotá en 1995 este escrito ha sido reeditado en varias ocasiones haciendo confuso su origen como artículo periodístico. Una de las reediciones más notables, por su transformación en artículo académico, aparece en *Revista de Estudios Hispánicos*.

bien en nuestras tierras, si su gusto es imitado por todas las capas sociales, es porque el terreno ético y estético estaba aquí abonado para que su moral y su gusto pelecharan. Dos gustos son los que han contribuido a crear la estética mafiosa: en lo internacional, el nuevo rico gringo, en lo local, el del ganadero, que no es otra cosa que un montañero rico. De ahí la juntanza entre caballo de paso, mansión exótica y convertible rojo. (Abad Faciolince)

El tercer y último eje diegético se enfoca en la narrativa de violencia militarizada que involucra crímenes de guerra y lesa humanidad contra la población civil y que tiene por protagonista a un ente armado no identificado (llamase paramilitar, guerrillero o fuerza pública corrupta). Según el último informe presentado por el Centro Nacional de Memoria Histórica<sup>12</sup> a este grupo se le imputa:

[U]n repertorio de violencia basado en los asesinatos selectivos, las masacres, las desapariciones forzadas, las torturas y la sevicia, las amenazas, los desplazamientos forzados masivos, los bloqueos económicos y la violencia sexual. [...] los secuestros, los ataques contra bienes civiles, el pillaje, los atentados terroristas, el reclutamiento ilícito y el desplazamiento forzado selectivo [...] la siembra masiva e indiscriminada de minas antipersonal. (35)

Entre las novelas que parecen conformar este diseminado corpus se podrían incluir: *Mi confesión: revelaciones de un criminal de guerra* (2001) de Mauricio Aranguren Molina, que comprende las memorias del desaparecido jefe paramilitar Carlos Castaño; *La guaca: la*

---

<sup>12</sup> En este mismo informe se pueden encontrar datos y estadísticas actualizadas a 2013 en las que se estima que *el conflicto armado colombiano* ha ocasionado la muerte de por lo menos 220.000 personas (20) y el desplazamiento forzoso de otras 5.700.000, “lo que equivaldría a un 15% del total de la población colombiana” (34). Es importante recordar que este proyecto solo hace investiga violencia militarizada dejando por fuera análisis específicos sobre narcotráfico o sicariato.

*verdadera historia de la caleta de las FARC* (2003) de Cetina, Chaparro y Fajardo; *Espérame en el cielo, capitán* (2004), *Últimas noticias de la guerra* (2007) y *Simón Trinidad: el hombre de hierro* (2008) de Jorge Enrique Botero; *Buscando a Ingrid* (2005) de Juan Carlos Lecompte; *El trapecista* de Fernando Araújo (2008); *Los amores que el secuestro mata* (2008) de Lucy Artunduaga Vega; *Operación Jaque: la verdadera historia* (2011) de Juan Carlos Torres y *Mi fuga hacia la libertad* (2011) de Jhon Fran Pinchao. Todas ellas, escritas con un tinte testimonial, involucran lo que Elsa Blair Trujillo (2005) ha llamado una “teatralización del exceso” es decir “un fenómeno que las ciencias sociales deben interpretar en el ámbito de los referentes simbólicos y de sus componentes imaginarios [...] más allá de los hechos violentos y el recuento de los cadáveres” (xvii).

A diferencia del carácter urbano de la novela de sicariato o narcotráfico, este tercer eje temático reconstruye la práctica premoderna, bárbara y salvaje de la masacre como estrategia de guerra que tiene lugar en el espacio de las márgenes abyectas que separan lo salvaje y lo bárbaro, de lo moderno y lo urbano. Es decir, se ubican (imaginariamente) en un territorio rural.

Dos de los teóricos que han trabajado de manera exitosa este tema en relación a la urbanización y modernización colombiana del siglo XIX son la antropóloga Margarita Serje y el historiador Alfonso Múnera. Para ambos, es claro que los espacios que están más allá de los límites de la nación (y no se refieren necesariamente al campo, la selva o el bosque) retoman las cualidades de un escenario teatralizado en el que se proyecta todo lo ‘necesitado’ al tiempo que lo ‘temido’ por el *centro*.

[En las tierras de nadie] impera la ‘ley del monte’, es decir la imposición de la voluntad del más fuerte, sin límites, al amparo de la impunidad, resguardada tras el secreto a voces que esta a la orden del día en estos lugares salvajizados. Cuando

se las ve, se enfoca el horror de las masacres, la tortura, las venganzas, humillaciones y violaciones. Se hace énfasis en la larga historia de crímenes que remiten a otros crímenes anteriores y estos a otros aún más anteriores. (Serje 5)

Por “escenario teatralizado” ni Serje ni Múnera estarán restando importancia al acontecimiento de la muerte violenta sino que más bien trabajarán con las *representaciones* de dicho acontecimiento. Unas que han sido reapropiadas a la manera de una sintomatología social y puestas en circulación para su consumo social.

A esta división temática, referida a la narrativa de violencia militarizada, se debe sumar el novedoso y arriesgado argumento de Erna von der Walde de entender a *La vorágine* (1924) de José Eustacio Rivera como la primera ficción que logra hacer una referencia testimonial directa a la situación de violencia colombiana de las décadas del cuarenta y el cincuenta del siglo XX (*La novela de sicarios* 32). Más adelante y en este mismo estudio, la autora pensará a *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez como el parteaguas que reúne y relaciona las diversas violencias de varias décadas:

Justamente lo que consigue la novela de García Márquez es trazar una línea histórica de violencias que van desde el momento mismo de la Conquista, pasando por las guerras civiles, los conflictos sociales de la década del 20, hasta el conflicto reciente. (34)

De alguna manera esta lectura de von der Walde reitera el argumento de Mauricio Parra (391) de que en Colombia existe un paradigma (moderno) que intenta reunir el origen y destino de todas las violencias en un mismo lugar, es decir bajo una misma estructura mitológica. Este señalamiento es clave para diferenciar la propuesta del presente trabajo de interpretaciones anteriores sobre la literatura nacional colombiana reciente. Al formular un punto nodal común

(un almendrón) para todas las violencias en aquello que ha sido llamado “el conflicto armado colombiano de las últimas décadas”<sup>13</sup>, se genera un binarismo entre racionalidad individual y colectiva que hace de la violencia algo inaprensible e ininteligible, provocando que se pierda en un origen borroso la complejidad, multiplicidad y contradicción propias del contexto social nacional en su “simplificación en antinomias incesantes” (Parra 390).

En el presente estudio se pretende resaltar la existencia de un compromiso social en ciertos autores colombianos que publican en la actualidad, como lo demuestra la entrevista a Evelio Rosero en la que este, por ejemplo, “afirma sin vergüenza que la literatura *puede y debe* cambiar la realidad social y que es esa una de sus funciones principales” (Rosero en Ungar, s. pág., énfasis en el original). Mas también de un compromiso irreversible con los modos de la ficción en sí, es decir, con la renovación de la escritura como representación compleja de la realidad que la produce. Un ejemplo relevante a este argumento es *Tres ataúdes blancos*, novela que aunque referida al contexto de conflicto armado colombiano, haría parte, hasta cierto punto, del formato neopolicial privilegiado por la escritura latinoamericana de la última década, en tanto se escribe “en claves tan diversas como la parodia o la alegoría, y supone una clara renovación del policíaco tradicional” (Noguero 24). Asimismo la novela de Ungar “actualiza sus contenidos

---

<sup>13</sup> Aunque citar “las últimas cuatro” o “las últimas cinco décadas” como el marco temporal que encierra una idea de conflicto armado para Colombia se ha convertido en un lugar común en los análisis de colombianistas, violentólogos y analistas culturales, un influyente punto de partida que permitiría rastrear la institucionalización de este ‘corchete temporal’ se encuentra en la historiografía hecha por Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna publicada por primera vez en 1962, *La violencia en Colombia*. El análisis sostiene que el punto de encuentro entre los antecedentes históricos de la violencia y el conflicto armado irregular que se mantiene hasta hoy día es el año de 1948, específicamente el 9 de abril, día del asesinato político del candidato presidencial populista Jorge Eliécer Gaitán (51). Aunque el resultado de esta idea arroje una suma de 65 años, es decir más de seis décadas, el argumento no sólo no ha sido revisitado sino que se reitera continuamente no solo en contextos investigativos sino en informes oficiales. (Ver, “Los orígenes, las dinámicas y el crecimiento del conflicto armado.” *¡Basta ya!: memorias de guerra y dignidad* 110-95).

con tramas políticas reconocibles para los lectores y [es] narrada en un lenguaje cotidiano, que llega en ocasiones a la irreverencia para denunciar sin tapujos la violencia imperante en la sociedad contemporánea” (Noguerol 25), otorgándole elementos de novela negra o, en ciertos lugares, hasta de novela histórica, mas no de novela enteramente dedicada al “hinchamiento” (Blair 212) de la ya hiperbólica violencia colombiana.

Por último, y para cerrar esta sección aclaratoria, retomo la inquietud del inicio respecto a la agrupación de novelas tan diferentes como, por ejemplo *La virgen de los sicarios* y *Delirio* dentro de un mismo corpus crítico, así como la distancia que establece el presente estudio respecto a este tipo de agrupaciones temáticas y formales. Lo que hace que estas novelas pertenezcan a grupos diferenciados no es solo el tipo de violencia que tratan en sus tramas sino también la necesidad y capacidad que tienen de explicar y resolver lógicamente el punto central del conflicto inicialmente planteado. Es decir, de elucidar el evento que provoca el trauma. Respecto a *Delirio*, Herlinghaus se pregunta: “Has Agustina [la protagonista] become an allegory of a Nationwide dilemma?” (*Narcoepics* 139), ante lo cual responde que las alegorías aunque poderosas pueden resultar bastante problemáticas. Es decir, dos novelas tan disímiles como *Delirio* y *La virgen de los sicarios* coinciden en el punto en que ambas hacen referencia a una psicosis sexual inherente (más no exclusiva) a la aristocracia colombiana (ese sería de hecho el elemento que estarían alegorizando), mas difieren en la efectividad y valor estético que cada novela adquiere cuando intenta la resolución de dicho conflicto. Para Herlinghaus, refiriéndose de nuevo a *Delirio*: “the *delirio* ceases to be addressed as a complex issue and turns into an episode awaiting resolution” (140), lo que no pasará con la novela de Vallejo. Pero la crítica más fuerte al respecto viene más adelante, cuando el mismo crítico escribe: “*Delirio* conveys an anachronistic design. It purports a certain narrative avant-gardism and heteroglossic dissonance;

however, when confronting the dialectics of explanation and containment, it opts for making things clear” mientras la novela de Vallejo, por el contrario, “pushes imagination beyond the possibility of a moral integrity contract between the established classes” (140).

Donde la historiografía que ha intentado explicar las causas antropológicas y los orígenes económicos y políticos de la violencia en Colombia ha parecido desfallecer, la novela contemporánea propone un tipo de modelación literaria que usa los referentes de la realidad social, tradicional dominio de historiadores, creando un efecto de reescritura que redistribuye las cargas simbólicas del conflicto. Dicha reescritura intenta una versión paralela de la historia conocida y convencionalizada, a la vez que la deforma generando un producto histórico novedoso: uno que se responsabiliza y trabaja sobre y en el trauma colectivo producto de las múltiples violencias históricas y actuales de la nación colombiana.

En el siguiente capítulo ensayaremos una primera aproximación al marco teórico hasta aquí expuesto en relación a la primera de las novelas del corpus, esta es precisamente *Delirio* de Laura Restrepo.



## 2.0 CAPÍTULO 2

### 2.1 **DELIRIO: PSICOSIS, DOLOR Y SEXUALIDAD**

The “psychoanalytic novel” has the power to produce a complete therapeutic result; cure, in fact, appears to depend less on the retrieval of authentic memories than on the patient’s acceptance of the analytical construction.

Lis Møller, *The Freudian Reading* (1991)

La sociedad colombiana ha padecido una de las enfermedades heredadas de la raza de Caín y, como agente precursor de dicha enfermedad, ha visto cómo la Violencia generalizada ha mutado, a causa del narcotráfico, en una violencia circunstancial histórica. La sociedad se ha dejado contagiar de una violencia que ha trascendido la realidad para convertirse en tema de historias contadas sin afán y, gracias a la escritura, quizás, nos quede como posibilidad de redención.

Elvira Sánchez-Blake y Julie Lirot, *El universo literario de Laura Restrepo* (2007)

Laura Restrepo (Bogotá, 1950) se inscribe en un campo literario amplio y de rica tradición. Desde su primera novela *La isla de la pasión* (1989), publicada en un exilio en Ciudad de México, auto-impuesto por amenazas a su vida, Restrepo ha generado, aparentemente, un ajuste de cuentas escritural con lo que considera uno de los mayores males a nivel social, el

tráfico ilegal de drogas y la violencia y corrupción que, desde su perspectiva, éste provoca. *El leopardo al sol* (1993), *La multitud errante* (2001) y *Delirio* (2004), son algunas de las novelas en las que Restrepo trabaja, desde distintas perspectivas, el trauma que la violencia ha dejado a una nación que de un estatuto soberano pasó a regirse desde una cultura de excepción.

El impacto de Restrepo en el mercado editorial (Herrero-Olaizola) así como los galardones recibidos<sup>14</sup>, son tal vez más fáciles de rastrear y delimitar que una propuesta concreta de su obra como conjunto. A este respecto Williams la incluye en su antología de la novela latinoamericana desde la siguiente perspectiva:

Since the 1990s she has been one of Colombia's most widely read and commercially successful women writers and increasingly recognized beyond the borders of her homeland. She is a storyteller best associated with commercial fiction and the post-Boom. (*Columbia Guide* 303)

De igual manera, Williams la posiciona en un grupo al que también pertenecerían las mexicanas Laura Esquivel (1950) y Ángeles Mastretta (1949) así como las chilenas Isabel Allende (1942) y Marcela Serrano (1951), llevándola a habitar en el ámbito de un mercado literario internacional antes que uno nacional. Este argumento tiene que ver con que Restrepo no solo trabaja con tramas eminentemente colombianos, o con que su labor como periodista y editora política de las revistas *Cromos* y *Semana* durante la década de los ochenta la haya llevado a alimentar su ficción con la reescritura de investigaciones y crónicas periodísticas, sino con el

---

<sup>14</sup> En 1997, Restrepo ganó el Premio Sor Juana Inés de la Cruz por su novela *Dulce Compañía* (1995); mientras en el 2002 le fue otorgado el Premio Arzobispo San Clemente por *El leopardo al sol* (1993). *Delirio* (2004), el libro propuesto para el análisis en el presente trabajo, recibió el VII Premio Alfaguara de Novela en el mismo año de su publicación, así como el Premio Grinzane Cavour en Italia en la categoría de mejor ficción extranjera para 2006. Este mismo año Restrepo recibió una Fellowship por parte de la Fundación Guggenheim.

hecho de que el fenómeno mercantil de la literatura de “best-seller” en el que Williams la posiciona lleva a su novela de “estructura literaria autónoma” a ser un “simple eco de los lenguajes y los códigos de los medios de comunicación masivos” (Mejía Rivera 17).

Mas cuando se revisitan las declaraciones de Restrepo respecto a la labor literaria surge la pregunta de si en lugar de una mercantilización/fetichización de la novela, lo que coexiste con su éxito editorial sea una hibridez entre el libro como mercancía y la fuerza simbólica de lo local reconectada con un universo que excede la esfera de lo nacional. Para la autora:

la tarea del escritor, y me tomo la libertad de hablar en nombre de mi *generación*, es la de observar, la de ponerle el alma a lo que observamos, y registrar la realidad, *transfigurada* en ficción, con la *esperanza* de que otras generaciones encuentren allí los materiales para *construir de nuevo la vida*. (Citada en Aristizábal Montes 70, énfasis mío)

Este enunciado se encuentra tan cargado de significantes que nos competen que habrá que interpretarlo por partes. La *generación* a la que Restrepo se refiere es esa que configura el aparato interpretativo de ciertos narradores colombianos en las décadas de los sesentas y setentas, esa a la que Mejía Rivera ha llamado la *generación mutante*. La coincidencia que lo lleva a agrupar ciertos autores bajo este rótulo no es su edad sino, más bien, una cierta afinidad estética, temática y formal, que vincula "experiencia vital" y "búsqueda intelectual" en un ámbito literario universal.

La sensación de pertenecer a cualquier lugar del planeta y, a la vez, de no ser de ningún lado. La patria ya no es el sitio geográfico en que vivimos físicamente, sino la memoria simbólica de las imágenes que hemos guardado desde la infancia.

En cierta forma la realidad de esta generación es cada vez más virtual y menos empírica. (Mejía Rivera 48)

Híbrido entre cultura popular, urbanismo y virtualidad, la clasificación o “canon suelto” llamado *generación mutante*, nos indicaría que la obra de Restrepo se alimenta de historia y testimonio local a través de una práctica estética de ruptura sin vínculo ideológico definido o preferencia política diferenciada (Mejía Rivera 54-55). Pero la apuesta de lectura en esta ocasión es un poco diferente ya que se considera a Laura Restrepo no solo como una escritora enteramente politizada (aún en novelas en las que trabaja una temática distante a la conformación estatal como *La isla de la pasión*), sino como uno de los pocos autores colombianos que se posiciona como juez y soberano frente a la impunidad histórica que la produce como escritora y como activista política.

“La colombianización del mundo”, dice Restrepo en una entrevista, “es una posibilidad real”: “yo siento”, dice la autora, “que la gente debería mirar a Colombia como a una especie de laboratorio, de por dónde no querer que siguiera caminando la humanidad” (Melis y Restrepo 127). Su posicionamiento en el campo literario latinoamericano apunta a lo que Morris llama un “compromiso político” que aspira a ser un “legítimo principio de legitimación” (27).

Por otra parte, cuando Laura Restrepo habla de “esperanza” y de “construir de nuevo la vida”, habla de un objeto de deseo dañado que requiere, a través de la ficción, ser restaurado. La inclusión de *Delirio* (2004), “obra que la consagra” (Navia Velasco 11), al corpus del presente estudio tiene que ver entonces con su posición como novela representativa de una generación literaria colombiana, y apunta a indagar y explorar la posible relación entre el delirio del personaje central y el intento de la autora que le (d)escribe por asumir la responsabilidad moral que restituya el orden en un mundo signado por el delito impune.

El título que encabeza esta sección (“psicosis, dolor y sexualidad”) pudiera sorprender ya que de las múltiples lecturas críticas que se han hecho sobre *Delirio* ninguna ha puesto el foco interpretativo en estos elementos. Aunque tanto Sánchez-Blake y Lirot en 2007 como Lloyd Hughes Davis en 2012 han hecho esfuerzos substanciales por renovar su lectura crítica, *Delirio* es una novela que sigue presa de interpretaciones que la aíslan como narconarrativa (Fonseca; Herlinghaus, *Violence*; Polit-Dueñas, “Sicarios” y “On Reading”; Pérez Ramírez), caso de locura individualizada (Aristizábal Montes), o incluso la ya mencionada mercantilización de la marginalidad y la diferencia cultural en el mercado global (Herrero-Olaizola). Pero *Delirio* parece tener mucho más por ofrecer. El texto mismo presenta la clave de su lectura cuando dice que “el corazón del dolor, un dolor que se hereda, se multiplica y se transmite” (218) reside en la forma violenta y sangrienta en que se anula, esconde, tapa, entierra, la diferencia del otro. Específicamente, la diferencia sexual. Para la novela es en este núcleo donde se encuentra el secreto para “descifrar este país” (217).

### **2.1.1 Estructura formal de la novela como clave interpretativa**

*Delirio* (2004) es una novela que, a nivel formal, se construye desde lo que Restrepo denomina “una estructura narrativa *multivocal*” (Melis y Restrepo 116) llamada por algunos críticos *heteroglótica* (Polit-Dueñas 120) e identificada por otros como parte constante del estilo narrativo de la autora (Pineda Botero 335). Dicho estilo “trata de una *polifonía* que apunta no solamente a la articulación de la experiencia estética, sino también a una preocupación por desautorizar el discurso narrativo” (Melis y Restrepo 116) parte de la ideología del modernismo literario. La trama de la novela gira entonces en torno a dos espacios disímiles y a dos

temporalidades diferenciadas. Pineda Botero introduce la temática, en su *Antología de novela colombiana 1990-2004*, de la siguiente manera:

Los protagonistas son Nicolás Portulinus, alemán emigrado a Colombia y radicado en la población de Sasaima, Cundinamarca, en la primera mitad del siglo XX; y su nieta, Agustina Londoño, quien vive en Bogotá a comienzos de la década de 1990. (335)

Mas el hilo que une estos personajes no es tan filial como demencial. Ambos sufren de episodios alucinantes que los acercan a un comportamiento esquizoide desconectado de la realidad. Como lo dirá la misma autora:

La línea del abuelo surgió porque me interesaba mirar la génesis del problema, el contraste entre su locura antigua, preatómica, y la locura postatómica de su nieta, dos mundos distintos. (*El País*, 21 abril 2004)

*Delirio* abre con una dedicatoria al hijo de la autora, Pedro. Esto se debe, explica Restrepo en una entrevista concedida al círculo de lectura Letras Voladoras el 6 de octubre de 2010, a que su hijo padeció un episodio de locura temporal a sus dieciocho años que la llevó a usar el recurso literario de la demencia para entablar un puente de posible diálogo con el hijo enajenado a quien entregaba trozos del escrito para pedir su opinión. La historia de *Delirio* es pues, como lo son todas las novelas de Restrepo, un relato que nace de la vivencia íntima y personal. Pero el argumento de la novela, aún si pone en el centro de la acción a un ser perturbado que pierde el contacto con la realidad, trata de las resonancias que la cultura del tráfico ilegal de drogas, en su matriz nacional, generó en la Colombia de la década de los ochenta y noventa. ¿Cómo explicar que dos experiencias tan distantes la una de la otra pudieran darse cita en esta novela? La autora misma ha sido consistente a través de los años en lo que para ella

es el sentido circunstancial que produce a *Delirio* en tanto ficción. En la mencionada entrevista con el diario *El País* de Madrid Restrepo dice:

La locura es una cuestión de pasión y el estado del espíritu depende de las cosas que pasan fuera, no dentro [...] Colombia es un lugar privilegiado para percibir eso. Muchos creen que basta con cerrar la puerta para dejar de sentirlo, pero llevamos décadas viviendo lo mismo, de manera que ese delirio se filtra en el interior de las conciencias y la cabeza. Como una gota, finalmente hizo hueco. (s. pág.)

Cinco años después, el 10 de mayo de 2009, el discurso público de la autora sigue apoyando este mismo argumento que vincula vivencia personal y contexto nacional. Ese año y en una breve entrevista con el diario argentino *Página 12* Restrepo dirá:

La verdad es que la situación se te mete adentro. Mi libro [*Delirio*] trata justamente de eso, pero respecto de Colombia. No se puede pensar que en un país existen la guerrilla, los parapoliciales, los narcotraficantes, y uno se mete en su casa, cierra la puerta y la guerra queda afuera. (s. pág.)

Más recientemente y en conversación con el periodista investigativo colombiano Hollman Morris, la autora hace aún más evidente esa idea que ha sostenido a través de los años de que su manera de entender la violencia en el país corresponde a una vivencia íntima y personal que emana de la esfera de lo privado mas corresponde a acontecimientos públicos. El 22 de febrero de 2010 Restrepo dice a Morris en su programa de televisión *Contravía*:

La guerra no nos afecta solo por fuera, no son unos tiros allá afuera. Se te cuela por debajo de la puerta, te permea, la llevas en los huesos, la llevas adentro, afecta tus relaciones familiares [...] Hay que tener el coraje de contar la historia en

primera persona y desde la intimidad de un hogar porque es que el daño que nos hace no solamente el balazo que puede venir o el secuestro o el desplazamiento, el daño es también interno, como erosionan tu intimidad, como se erosiona la vida de tu familia.

Es notable que en la entrevista más reciente de esta serie (la del 6 de octubre de 2010) sea en la que Restrepo habla del episodio traumático con su hijo como fuente referencial de la temática del libro. En esta misma entrevista ella dirá: “Yo me daba cuenta que los núcleos de perturbación para él [Pedro] eran los silencios que en la familia siempre había habido [...] la locura puede ser una cierta desinhibición para hablar de lo que nadie habla y en ese sentido es lucidez”.

*Delirio*, en tanto modelación del mundo, es entonces para Restrepo la representación del desgaste que la violencia produce en los núcleos más íntimos de Colombia, y en este sentido en los vínculos de solidaridad social. A nivel del hogar, Agustina Londoño, la protagonista, es quien asume psíquicamente el deterioro que los secretos familiares le producen. A nivel comunitario, la clase social privilegiada colombiana anida la corrupción moral que corroe el tejido social del que todos hacen parte pero de cuyo deterioro nadie habla. En otras palabras, Restrepo utiliza el delirio como instrumento para hablar de un secreto que erosionó en las capas más íntimas de *la gran familia* colombiana. Un secreto del que hasta el momento no se había dado testimonio público. Y es que como reitera en la entrevista con el diario *El País*, para la autora “la locura es una cuestión de pasión. El estado del espíritu depende de las cosas que pasan fuera, no dentro”.

Después de la dedicatoria inicial, el segundo aspecto formal a resaltar es un epígrafe que puede ser leído de dos maneras: como preocupación autorial o como verdad subyacente, es decir



como “una realidad más compleja que la declarada al lector [...] con sus derivaciones y efectos” (Borges, “La postulación”). Dice el epígrafe,

Sabiamente, Henry James siempre les advertía a los escritores que no debían poner a un loco como personaje central de una narración, sobre la base de que al no ser el loco moralmente responsable, no habría verdadera historia que contar. Gore Vidal.

El “loco” que narra en el centro de esta historia es la ya mencionada Agustina Londoño que, a pesar de ser un claro focalizador de la trama, casi no tiene voz narrativa. Me explico: *Delirio* comienza con una Agustina enloquecida narrada en tercera persona y termina con una Agustina recuperada apostroficamente e interpelada en la segunda persona singular. Exceptuando las ocasiones en que el narrador omnisciente nos permite entrar en sus memorias de niñez y por tanto en una faceta única del “secreto familiar”, casi no escuchamos —es decir, leemos— la voz de Agustina. ¿Quién es entonces el “loco” que carga con la responsabilidad moral en la historia de *Delirio*? De no ser Agustina la segunda opción es aquella clase social privilegiada sobre la que, denuncia la novela, nunca se ha revelado “su corrosivo secreto”. La advertencia del epígrafe sigue en pie: el personaje central (posiblemente la corrupta clase alta colombiana de la época) no es moralmente responsable y por tanto el autor corre el riesgo de no tener una historia que contar. ¿Qué mejor marco instrumental para afrontar dicho riesgo estético que el del delirio? Exploremos esta posibilidad mediante un juego interpretativo entre la trama y la composición formal de la novela.

### 2.1.2 Cuatro narradores y la exhumación de la diferencia sexual

*Delirio* está conformada por sesenta y seis capítulos o viñetas, algunas de las cuales, como comenta José Cardona López refiriéndose a una de las novelas anteriores de Restrepo, a veces ocupan “sólo media página” (385)<sup>15</sup>. No hay guiones internos que separen diálogos de pensamientos o descripciones. Los párrafos se diferencian unos de otros por una mayúscula que le sigue a una coma, dando al texto una cierta cualidad líquida, una fluidez no del todo inusitada. El agua, como puede esperarse de una estructura de este tipo, es un símbolo importante en la temática. Desde ríos que ahogan, transportan muertos y se enumeran en “obsesivo orden alfabético” (240), pasando por aguas que limpian, que lavan para “dejar libres de pecado” (88), hasta llegar a “burbujas y canales” interiores por los que “peces venenosos recorren los canales del cerebro” (15), los resbaladizos tramos narrativos dan forma a una temática en la que un compilador (desconocido) organiza cuatro perspectivas para crear un significativo palimpsesto.

Las cuatro perspectivas son representadas por cuatro personajes focalizadores internos que se interrumpen mutuamente generando un caos en la linealidad de la historia. Estos, definidos en referencia a Agustina como epicentro de la trama, son: Aguilar, su esposo; Midas McAlister, su antiguo amante; Nicolás Portulinus, su abuelo materno; y Agustina misma. Cada uno de estos narradores despliega un medio narrativo diferente. Mientras Aguilar por ejemplo está siendo entrevistado (por el desconocido compilador) en el presente de la novela, Midas

---

<sup>15</sup> Cardona López dirá que *El leopardo al sol* (1993) también está dividida en sesenta y seis trozos narrativos. Aunque incorrecta, esta afirmación demuestra una constante en la estructura literaria usada por Restrepo. *Dulce compañía* (1995) y *La novia oscura* (1999) son otras dos de las novelas de la autora en las que se recurre a la estructuración de la trama por medio de viñetas. Se ha dicho anteriormente (Donoso Herrera) que esta estructura narrativa le viene a Restrepo de la influencia que tienen en ella las novelas del portugués José Saramago – especialmente, en el caso de *Delirio* de *La caverna* (2000).

habla desde un apostrofado tú a una Agustina ya recuperada al final de la novela. Mientras la voz del abuelo por otra parte sólo se conoce a través de sus diarios personales (sobre los que se reporta también en presente), la de Agustina resuena desde los recuerdos infantiles distorsionados por la fiebre del delirio.

La idea de que forma y tema en la novela de Restrepo conspiran para integrar un palimpsesto no es gratuita, ya que responde a la sugerencia freudiana de la novela como exploración arqueológica de lo que ha sido sofocado y preservado en estratos superpuestos sobre el presente, ocultando el texto original, es decir, el evento traumático fosilizado en el secreto de la historia. Esta definición de palimpsesto nos viene de la analogía que hiciera el arqueólogo inglés O. G. S. Crawford, quien reconoció el término como propio de los documentos que han sido escritos y borrados en varias oportunidades, mas para quien la idea de “leer un paisaje” presentaba las mismas dificultades que la lectura de manuscritos superpuestos. En *Arqueología, conceptos clave* editado por Bahn y Renfrew se puede leer, en varias entradas, el concepto reactualizado de palimpsesto arqueológico como mezcla de acontecimientos, fenómenos y registros materiales que marcan un espacio determinado, y en los que gran parte de la información original ha sido eliminada o transformada con el paso del tiempo. En una de estas entradas, referente al concepto de tiempo en arqueología, escribe Geoff Bailey:

Vivimos en un universo material —un palimpsesto gigantesco y muy complicado en el que se desdibujan los límites entre el pasado, el presente y el futuro— repleto de objetos perdurables y de procesos que operan sobre los mismos, que no sólo nos ponen en contacto con el tiempo insondable que nos precede, sino que nos animan a proyectar nuestro pensamiento hacia un futuro indefinidamente largo. (167)

Un posible camino para descifrar la complicada novela de Restrepo parece estar en el reconocimiento de su estructura de palimpsesto. No sólo por la presencia de cuatro focalizadores que vienen de momentos históricamente disímiles, o por la sugerencia de que haya un “texto original” escondido tras la urdimbre de historias, sino porque podría ser la forma más sugestiva de leer los abruptos cambios y paralelos formales que nos propone la autora a lo largo de las sesenta y seis viñetas que conforman su novela.

### Aguilar

Quien comienza la narración en primera persona es Aguilar, antiguo profesor de literatura dedicado a vender comida para perros a domicilio para poder cuidar de los desvaríos de su segunda y más joven esposa. Aguilar, de quien no conoceremos el nombre de pila, es genéricamente llamado por su apellido por quienes lo rodean: su ex esposa Marta Elena, sus hijos Toño y Carlos, su actual esposa Agustina y su familia política. Este es un rasgo que aunque pudiera pasar desapercibido resulta determinante para interpretar su accionar en la trama de la novela. De hecho una de las prácticas más notorias en las novelas de la autora es el nombramiento de sus personajes de modo metafórico-descriptivo. Así mientras Agustina es un claro anagrama de angustia, y Midas McAlister “transforma en oro todo lo que toca” (38) como lo hiciera el codicioso rey de Frigia, Aguilar —águila que sobrevuela la trama y narra a vista de pájaro— se cree el encargado de reconstruir los sucesos que llevaron a Agustina al estado delirante que oculta el secreto de la novela.

“Nombrar es crear”, llama la atención José Santaemilia Ruiz, “denota [...] una abrumadora conciencia metalingüística y metateatral”. Los nombres, no solo en *Delirio* sino en las cuatro novelas que se analizan en este estudio, se usan como etiquetas autodescriptivas

“altamente reveladoras del papel dramático de los personajes” (22). Varios de ellos por ejemplo infantilizan los personajes mediante sufijos diminutivos logrando restarles agencia. Esto sucede en el caso del hermano menor de Agustina, Carlos Vicente, quien es llamado por su familia Bichi-bichito, un “nombre a medias, como de mascota” (27), o en el caso de Abelito Caballero, discípulo/aprendiz de piano del abuelo Portulinos. La tía Sofía, hermana de Eugenia, la madre de Agustina, se vuelve Sofí a pesar de su explícita voluptuosidad, y Dolores, una prostituta que muere sacrificada por los excesos de uno de sus clientes, deja de ser tal para pasar a ser Dolorita una vez muerta. Un corto y pasajero diálogo entre una Agustina niña y su madre demuestra el nivel de conciencia que Restrepo tuvo respecto al nombramiento de su personajes: “Dime, madre” recuerda Agustina una conversación de cuando era pequeña “qué quiere decir tu nombre, Ya te lo he dicho mil veces, Vuelve a decírmelo, Eugenia quiere decir de bella raza, Y qué quiere decir Agustina, Quiere decir venerable, ¿Venerable?, hubiera preferido llamarme Eugenia” (100).

Volviendo a la narración comenzada por Aguilar, la primera de las viñetas (que dispara una escena *in medias res*) narra el aparente estado de locura en el que éste encuentra a Agustina en la habitación de un hotel después de un corto viaje de solo tres días: “Supe que había sucedido algo irreparable en el momento en que un hombre me abrió la puerta de esa habitación de hotel y vi a mi mujer sentada al fondo” (9). Aunque narrado en primera persona este párrafo inicial devela la presencia de un focalizador externo a la trama que resulta vital para el presente análisis. Este agente que puede llamarse “compilador” o “gestante” es el destinatario del testimonio de los personajes que “le cuentan” en pasado los hechos de los que se compone la novela. “Fue a mi regreso de un viaje corto, sólo cuatro días por cosas de trabajo, *dice Aguilar, y asegura* que al partir la dejó bien. Cuando me fui no le pasaba nada raro” (9, énfasis mío).

Este personaje invisible, que solo percibimos en la voz de los otros, marca el tempus de la narración al determinar el *presente* de los hechos, por ejemplo: “Aguilar dice [...] *ayer*, tarde en la noche, Agustina montó en cólera [...]” (14, énfasis mío) y más adelante: “Aguilar dice [...] el *martes pasado*, por ejemplo, Agustina y Aguilar, después de sobrevivir a un par de días atroces, tuvieron un rato de calma” (96, énfasis mío). Pero también está presente en los testimonios del pasado remoto de los abuelos de Agustina y, aún más allá, habita el espacio de la memoria de la Agustina que delira, “Mi madre se arregla porque esta noche va a salir con mi padre, *dice* Agustina” (99, énfasis mío). ¿Quién es el sujeto de este verbo? ¿A quién “le” dice Agustina lo que ella sólo se encuentra rememorando? Tal vez sea al mismo sujeto (indeterminado) a quien “le” hablan Aguilar y la tía Sofi: al compilador. Personaje que tiene más impacto en la trama de la novela que si fuese un simple narrador omnisciente, el compilador cuenta con la neutralidad que le otorga el ser un observador no participante de los hechos que “le” son narrados.

Esta suerte de supranarrador tiene la función de reunir, clasificar y ordenar testimonios, confesiones, diarios privados, referencias históricas y biográficas, haciendo que en la ficción se produzca un “efecto biográfico”, una ilusión de recomposición de la realidad que nunca se logra del todo<sup>16</sup>. Hay un telos que no está presente en los retazos narrativos recolectados y recompuestos por el compilador, pero que le permiten imprimir en el lector ideal esa sensación de estarse acercando a la realidad-real del texto, es decir, al secreto que encubre el origen del

---

<sup>16</sup> En el análisis de Carlos Pacheco a la obra de Roa Bastos *Yo, El Supremo* el “compilador”, personaje interno a la novela y perteneciente al círculo de la ficción, es el responsable explícito tanto de la disposición de los textos como de su elocución e intención. En este sentido toda la narración estará reorganizada por un narrador no confiable (un trickster) que tiene la misión de totalizar y relativizar el monólogo *yoico* de El Supremo. Pretendo problematizar la idea de que el compilador de *Delirio* sea también una suerte de *supernarrador* que no represente ni al enunciador básico, ni al autor real, sino más bien a una instancia en medio de ambos.

delirio. Las preguntas inevitables son: ¿Cuál es la intención del compilador/supranarrador? ¿Cuál es el conocimiento que busca? ¿Cuál el efecto que produce su aparentemente inocente presencia en el texto?

En la lectura de Polit-Dueñas (“Sicarios”) la apuesta que hace Restrepo en su novela es la de asumir, en tanto escriba, la responsabilidad moral de la que carece la delirante. Yendo aún más lejos uno podría suponer que por vía del delirio en sí Agustina ha sido absuelta (por Restrepo) de toda responsabilidad y ha sido más bien reappropriada como víctima, como receptáculo de las contradicciones propias al estado de excepción establecido por el narcotráfico colombiano. La ficha, la pieza que falta para hacer posible la restitución psíquica de Agustina, no está en la medicación o el tratamiento psiquiátrico. De hecho, en la entrevista que concediera al diario *El País* el 21 de abril de 2004 la autora dice haber evitado deliberadamente el recurso de la cura alopática o tradicional: “No quería incurrir en esa otra magia que es la creencia ciega en la neurología, la psicología, el psicoanálisis [...] Me niego a creer que la química cure la locura [...] la química como solución es aterradora, reduce a la nada al ser humano”.

La cura de Agustina no está tampoco en la resolución del enigma que ocupa al argumento de la novela en su nivel más superficial, es decir, no se consigue cuando Aguilar logra reconstruir los hechos que dispararon el comportamiento inusitado en Agustina, ni se trata del cómo éste se relaciona con su historia familiar. En la entrevista ya mencionada Restrepo declara: “Aguilar no entiende nada porque está metido en su propio delirio, en sus celos: me salía chato, tonto, ingenuo. Es un buen tipo, y si la narrativa contemporánea no tiene recursos para describir a un personaje así, menos aún la colombiana”.

El origen de lo traumático (la realidad que ha sido velada por la alucinación) y por tanto la posibilidad de una cura para Agustina, no se comienza a develar claramente sino hasta la

viñeta número sesenta (no casualmente una de las últimas que conforman el libro), tramo narrativo en el cual Midas McAlister le reprocha a Agustina “ahora que aparentemente ella ha recuperado el juicio y se encuentra aquí sentada a su lado” (258) el haber sido fiel a su locura, haber entrado en un trance demente y haber declarado “en su peor voz metálica” y frente a los aterrados miembros del gimnasio de su propiedad que: “Aquí pasó algo horrible [...] Veo mucha sangre [...] Veo sangre, veo sangre, sangre inconfesable inunda los canales [...] A esa mujer la mataron aquí, aquí revelaba Agustina, y la mataron a patadas” (259-60).

Pero para comprender por qué es este el momento clave en que, en palabras de Freud, “nuestro héroe empieza a levantarse de su humillación y a desempeñar un papel activo” (*El delirio y los sueños* 32), es decir empieza a sanar, tendremos que reconstruir los hechos que rodean la sangrienta alucinación de Agustina, darles voz y lugar dentro del palimpsesto reorganizado por el compilador. Estos hechos que, no casualmente, tratan de la muerte de un chivo expiatorio en el marco de las violentas prácticas culturales asociadas al tráfico ilegal de drogas durante el período Escobar, son narrados por una segunda voz adicional a la de Aguilar esta es la de Midas McAlister: el único personaje que sabe qué sucedió en esas “cuarenta y ocho horas de [la] vida [de Agustina] que se han borrado de todos los relojes” (59).

### Midas McAlister

Midas McAlister, amigo de la familia Londoño y antiguo amante de Agustina es el contacto entre la mafia de Pablo Escobar y la aristocracia bogotana que financia el tráfico ilegal de drogas. Aunque le habla a Agustina en segunda persona del singular se refiere constantemente a sí mismo en tercera persona (24), lo que hace que su narración cambie de tono en ciertos momentos. Midas representa el pícaro o arribista que usa la ilegalidad para acceder a una clase



social alta mas reconoce que hay algo que él jamás tendrá: un apellido importante. “En este país no eres nadie comparado con uno de los de ropón almidonado” (176-78). Midas es presentado en la novela de la siguiente manera:

Te lo voy a contar a calzón quitado porque tienes derecho a saberlo, le dice el Midas McAlister a Agustina, y a fin de cuentas qué puedo arriesgar al hablarte de todo esto, si a mí ya no me queda nada. Tu marido anda perdido como corcho en remolino tratando de averiguar qué diantres sucedió contigo y tú misma tampoco sabes gran cosa, porque mira, Agustina bonita, toda historia es como un gran pastel, cada quien da cuenta de la tajada que se come y el único que da cuenta de todo es el pastelero [...] ¿Me crees si te digo que *este desastre empezó* con una *simple apuesta*? (10, énfasis mío)

Por "este desastre" Midas se refiere al episodio delirante de Agustina, por "simple apuesta" se refiere a una competencia que hace con sus amigos durante una comida. Dicha competencia, que tiene por objeto a otro de los personajes de la trama, “la Araña” Salazar, es para éste el ojo del torbellino en el delirio de Agustina.

Vamos entonces, como lo hiciera Freud, cavando las diversas capas de un subsuelo que desde ya se anticipa revelador: de los recuerdos infantiles de Agustina (con los que trabajaremos más adelante) y la infructuosa “búsqueda infernal, llena de pistas falsas” (Restrepo, el País) de su esposo Aguilar, pasamos por Midas McAlister sólo para llegar a la figura de “la Araña” Salazar, uno de los caminos posibles del laberinto propuesto por la trama de la novela.

“La Araña” es un sobrenombre extraño para un *Old-money* (como lo llama Midas), pero es que este protocriminal —parte de la aristocracia colombiana que financia los esfuerzos ilegales de Escobar— lleva "el estigma" (el rasgo somático que la medicina legal reconoce como

marca criminal) hasta en su nombre. Lo más notorio de la araña, en tanto metonimia, son las patas, pero en el caso específico de *esta araña* (de “la Araña Salazar”) no hay “patas” ya que el personaje es paralítico. A la araña entonces se le han arrancado las patas. De nuevo vemos como el nombre revela, como propusiera Santaemilia Ruiz, una conciencia metalingüística y metateatral altamente reveladora del papel dramático del personaje.

De “la Araña” sabemos que representa esa práctica política del simulacro que se mueve entre la esfera de la legalidad estatal y la ilegalidad soberana de Escobar. Sabemos también que su paso por el libro es fugaz y pareciera más bien incidental. Sabemos que, de todos los personajes del libro que parecieran recibir un castigo por sus culpas, “la Araña” es el que se lleva la peor parte: el castigo es a su hombría, a su capacidad de tener una erección, aquello que Midas en su narración llama “lo más sagrado” (49). “[L]os doctores de Houston, Texas [dice Midas] lograron salvarle el pellejo pero no la dignidad, porque quedó parapléjico e impotente el infeliz” (22). La apuesta de Midas y sus amigos consistía entonces en lograr que “la Araña” tuviese una erección.

En la figura de “la Araña” pareciera existir una economía moderna del castigo que absorbe la significación expiatoria de éste con un fin correccional. El castigo que le impone la trama al personaje tiene pues algo de ejemplar, castiga a toda la clase aristocrática corrupta al castigar el cuerpo mismo del criminal. Pero para clarificar cómo se lee la culpa en este personaje y el por qué se piensa que es posible verlo como parte del origen del trauma delirante que expone la novela a través de Agustina, hay que retomar un episodio primordial en la narración de Midas McAlister.

La escena, narrada por Midas y revisitada por la sangrienta visión de Agustina, sucede al amparo de la noche y en la soledad del *fitness center* propiedad de Midas. La acción responde a

llevar a cabo el segundo (y último) intento de la Operación Lázaro, esto es, lograr que “la Araña” tenga la erección que ocasionó la apuesta. Para este efecto Midas contrata un show de sado-masiquismo que tiene como protagonistas a Dolores (luego Dolorita) y a su pareja,

[L]o que sucedió [le cuenta el Midas a Agustina] fue que la tal Dolores y el haragán que la torturaba montaron su pantomima, un espectáculo bastante deplorable pero como en materia de afición sexual no hay nada escrito, a que no sabes quién volaba de entusiasmo con aquella barbarie barata, pues quien iba a ser si no la Araña, no creo exagerar si te digo que nunca nada, desde el día en que nació, le había producido semejante éxtasis, te juro que lo vi amoratado entre su silla de ruedas gritándole al chulo, ¡Dale más!, ¡Payasadas no, pónganse serios! ¡Dale con ganas! Y otras zafadas por el estilo, como un Nerón paralítico y ebrio de dicha que azuza a sus leones para que hagan maldades [...] Lo habrán bautizado con ropón almidonado pero no pasa de ser un campesino enriquecido y corrupto, su bisabuelo habrá sido el precursor de la civilización en nuestra patria, pero te aseguro, Agustina chula, que esa noche él parecía un cromañón contento.

(168)

Luego de un rato en que Midas expresa su desagrado y subsecuente retirada a un lugar alejado del “espectáculo” la narración reintroduce a “la Araña” ahora hablándole a Midas:

—La cosa no nos está funcionando del todo, Midas my boy—, me dijo con la voz entrecortada por el jadeo, —esta mujer tiene un 80 por ciento de estafadora y un 20 por ciento de comediante, mucho quejido y mucho lamento de dientes para afuera, mucha actuación y lágrimas de cocodrilo y poco sentimiento verdadero, esto es un numerito bien montadito, mejor practicado y muy poco sincero—. Y

cómo explicarle a la Araña que no era el momento para ponerse exigente si a fin de cuentas aquella mujer no era Nuestro Señor Jesucristo para dejarse crucificar por la redención sexual de ningún cristiano. (169)

Un criminal decidido, nos dice Héctor Gallo en su manual de criminalidad, no se conforma con la violencia simbólica e imaginaria, necesita la violencia real para satisfacer la pulsión (sádica o perversa), y *Delirio* dispone diligentemente el escenario en que esta violencia se torna *real* dentro de lo ficcional. La maldad, que solo se podía percibir a partir del sobrenombre y la discapacidad de “la Araña”, se torna material y evidente en el momento que Dolores muere torturada por el escolta de éste.

Una vez a “la Araña” se le asigna la culpa (por medio de recursos como el nombre-estigma o el accidente que le roba “lo más sagrado”), y se pone en escena su maldad como evidente, todos los demás elementos de la trama comienzan a decaer. El escenario familiar de Agustina, el círculo de amigos de Midas, el reinado de Pablo Escobar, que hasta ahora fueran descritos de forma boyante y fastuosa, empiezan un ciclo en el que cada uno, bajo su propio peso y en forma de efecto dominó, es tratado y procesado de acuerdo al delito que cometió.

El momento en que la novela relata que “el Midas insiste en volver al tema de la Araña que es el que le concierne a ella, —Según habrás de entender, muñeca brava, *eso fue lo que a ti te tronó la cabeza* y a mí me jodió la suerte” (22 énfasis mío) cobra un sentido que antes no tenía, ya que a nivel anecdótico el episodio de la tortura y asesinato de Dolores/Dolorita poco o nada tenía que ver con Agustina. El delirio de Agustina, que parecía llevar hasta ahora el peso del título de la novela, es sanado de una forma tan gradual y reservada que hace que hacia el final de la novela pierda toda significación. La historia de las alucinaciones de Agustina Londoño, de su secreto familiar y de su relación con Midas McAlister cobra sentido sólo en un contexto más

amplio, uno que se dispone en el espacio gobernado por Pablo Escobar, en el que el delito es impuesto como parte de lo legítimo. Todo lo demás —excesos, soberbia, tráfico de influencias, lavado de dinero, infiltración, masacres, secuestros, etcétera— es parte de la ley practicada en la excepción.

El personaje de “la Araña” Salazar refuerza entonces la consecución del orden patriarcal/heterosexual sobre el que se construye la nueva nación, la de Escobar. En “la Araña”, visto como el representante lisiado e impotente de esta nación, la violencia de género (practicada sobre el cuerpo de la dolorosa) y la impotencia de “su Gran Bastón de mando” (189) se encuentran en un retorcimiento referencial en el que posiblemente esté depositado el evento traumático en el que se origina el delirio de la novela de Restrepo. Pero la violencia que desata la desintegración del pacto social civilizado y del estable núcleo familiar no se representa exclusivamente en el fragmento de la historia de “la Araña”. Esta se arraiga en el pasado remoto de la nación y de la familia Londoño, hecho testimoniado desde la historia del abuelo de Agustina.

### Nicolás Portulinus

Como mencionaba, el vínculo que une a Nicolás Portulinus con su nieta Agustina es más demencial que filial. Ambos padecen episodios alucinantes aún antes de ser descritos en el presente de la novela. Aunque por secuencia temporal el abuelo pareciera ser un simple “antecedente congénito” de la condición actual de Agustina, la historia de Portulinus cuenta con características que le son únicas. En especial quisiera enfocarme en dos que se tornan significativas en la historia de la familia nuclear de los Londoño: su origen —el abuelo es un inmigrante alemán— y su indefinida orientación sexual.

Restrepo describe, como se citó anteriormente (56), “una locura posatómica y una preatómica” en los personajes de Agustina y Portulinus respectivamente. Queriendo con ello sugerir que tanto Nicolás como Agustina orbitan en torno a un centro (atómico) que nunca tocan. Ese centro, del que abuelo y nieta son consecuencia y no causa, es el último posible origen del trauma que me gustaría ensayar: la génesis del trauma que causa el estado delirante en Agustina estará en lo que ha sido desplazado por insoportable: en el secreto familiar que nace con Portulinus.

Le dice la tía Sofí a Aguilar, “He leído que cuando cayó la bomba atómica de Hiroshima las sombras quedaron grabadas en los muros sobre los que se proyectaban pues todo lo que ocurrió durante nuestra bomba atómica familiar también ha quedado grabado con cincel en mi memoria” (216). Esta “bomba atómica” a la que Sofí también se refiere como “el día del juicio final” (212) y Agustina llama “el día de la gran ira del padre” (220), devela un claro mapa hecho de las diversas versiones que hasta ahora eran fragmentos de una totalidad. Al igual que con la erupción del Vesubio en *Gradiva*, la bomba atómica familiar termina por sepultar una realidad que luego insiste en la figura del delirio de Agustina. Una que requiere ser reconocida para sanar y que (parafraseando a Deleuze) de no serlo dejaría a Agustina como un ente que no desemboca en nada, que no muestra nada, por el que nada se oye ni se ve, “salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos” (Deleuze 9).

Para explorar la veta del secreto familiar hay que recurrir a los diarios de Nicolás y Blanca Portulinus, que han sido rescatados por Aguilar, Sofí y Agustina de un armario en el que fueran encerrados (sepultados) por Eugenia Londoño, custodia del misterio que envuelve al destino de sus padres, “los diarios de los abuelos [...] están bajo llave, siempre han permanecido entre un armario cerrado con candado y la llave la guarda Eugenia” (281).

Los diarios dan cuenta de parte de la vida de Nicolás Portulinus, profesor de piano alemán emigrado a la población colombiana de Sasaima en la primera mitad del siglo veinte. Las razones del viaje a Colombia le son desconocidas al lector pero Portulinus describe en sus diarios lo que llama “la dolida memoria de un extranjero” (32).

De sus orígenes solo sabremos que nació en Kaub y tuvo una hermana llamada Ilse quien permaneció atada de manos y encerrada en una habitación los últimos años de su vida debido a un “escozor” inconfesable e inclemente que “le interesaba los genitales” y que “no sólo la obligaba a rascarse sino también a masturbarse” (238). Ilse representaba para los padres de Nicolás una vergüenza, una “intolerable combinación de introspección y exhibición, de catatonía y masturbación” (238). Sin desconocer la ignominia que constituía para sus padres, Ilse se va “sumergiendo en un lento deterioro mental” que finalmente la lleva a arrojarse al río Rin “durante un paroxismo de fiebre para morir ahogada” (240).

Nicolás, décadas después y ya en Colombia, recuerda a su hermana mientras contempla con mirada ausente el río Dulce. La episódica locura de Nicolás es descrita en términos de un “desmoronamiento”, una “rareza” y hasta un “destello ambiguo en el ojo” (60) pero ante todo es caracterizada como cíclica e infinita. Es decir, su delirio nunca termina, nunca sana.

Nicolás se ve arrastrado por una ansiedad que se autoalimenta [escribe Blanca en su diario], anda como hechizado, no puede salir del delirio, pero además no quiere hacerlo porque la relación que ha entablado con éste es la de un esclavo frente a su amo. (257)

Nicolás pasará sus días dejándose llevar por la dolida memoria de su hermana entendiendo al río Dulce, que pasa frente a su casa en Sasaima, como una extensión del río Rin en su natal Alemania. El Dulce, dicho de otro modo, simboliza los vasos comunicantes de la

locura, el pecado, la culpa, el deseo sexual, así como de la sangre derramada por la violencia de la guerra en Alemania y después del escenario de La Violencia en Colombia. Nicolás huye de un escenario de deseo, locura y muerte solo para ingresar a otro que duplica y reverbera sobre el anterior.

Se podría decir que la piquiña del sexo de la hermana hizo nido en el alma del hermano, que ahora pasa los días repitiendo nombres de ríos en orden alfabético, el Hase, el Havel, el Hunte... (240)

La ya mencionada cualidad líquida del texto se repite como motivo literario en la historia del abuelo. El agua, ahora encauzada en forma de río, sirve para sumergir el deseo homosexual inconfesado de Nicolás y lavar así su culpa, otorgándole la redención a cambio de la muerte. El secreto familiar toma forma entonces en el suicidio del abuelo cuando este, en medio de un episodio psicótico que conjuga catatonia y alucinación, se lanza al río Dulce en una noche que lo lleva a “tragarse entera el agua de todos los ríos” (275). Esta muerte, de la que no se hablará por generaciones, es arropada por el delirio que nunca sanó, por la reconstrucción que nunca se llevó a cabo, por aquello que nunca se pudo exhumar. Desde la perspectiva de Eugenia, la madre de Agustina, la escena que siguió a la muerte de Nicolás ocurrió de la siguiente manera:

En torno a la mesa del comedor están sentados su hermana Sofi, Farax, su madre y ella, Eugenia, que escucha a su madre anunciar en un tono cordial, sedante, el tono de quien espera que la vida siga pese a todo, Niñas, su padre ha regresado a Alemania, donde se quedará no se sabe por cuánto tiempo. (274)

No es solo el suicidio, práctica moralmente ofensiva para la católica Blanca, lo que la lleva a negar la muerte de su esposo, no es tampoco su desvarío que ya le resulta bastante bochornoso, es más bien aquello que ella misma no se atreve a mencionar en sus diarios pero que



aparece poco a poco en las descripciones sublimadas que Nicolás hace sobre uno de sus alumnos de piano: Abelito Caballero.

Nicolás sueña con Abelito, sueños de “sangre y carne desgarrada” (163) que lo llevan a reconocer en él a un efebo griego a quien desde ese momento llamará Farax. Aunque rebautizado por Portulinus con el nombre de un famoso general romano, el adolescente de “largo pelo de niña rubia” (192) es descrito como “hermoso hasta la crueldad, infantil, desbordante de talento”, “sorprendentemente vivo y sano”, con una voz “que oscilaba entre los picos agudos de la infancia”, un ser a quien “se puede tocar, se podría tocar, o se quisiera; se adivina cuánto le gustaría a Nicolás tocarlo” (193). El deseo de Portulinus por Abelito/Farax solo puede emerger cuando este padece un episodio psicótico o cuando rememora sus sueños en su diario:

Según consta en la página correspondiente a un día del mes de abril, al consabido ‘anoche soñé con F’ [Farax] le añade entre paréntesis y en letra apretadísima, casi ilegible, ‘ich bin mit auffälligen Erektion aufgewacht’, o sea Desperté con una notable erección. (255)

Que Portulinus haya muerto delirante —y con su deseo homosexual intacto mas relegado al lugar de la locura o los sueños— no quiere decir que haya sido desterrado para siempre, aún si esta era la intención inicial de su esposa Blanca. En palabras de Sofi: “de ninguno de los dos, mejor dicho de ninguno de los tres [Nicolás, Abelito y Farax] volvimos a saber nada porque mi madre nunca dio explicaciones ni mencionó más sus nombres” (276).

La teoría del delirio freudiana nos dice que el objeto enterrado en el inconsciente, a diferencia del artefacto arqueológico, no puede ser dañado o demolido, ya que es indestructible. Como lo reiterará Lis Møller: “The past is still alive; it is still present in the form of memories that merely have become inaccessible to the subject” (260). Teniendo en cuenta esto recordemos

la manera como se definía anteriormente la idea de los orígenes en tanto: desplazados en el tiempo y el espacio; superpuestos sobre el presente; y múltiples y diversos, que sugieren el encuentro entre el estado de trance del delirio y un significado sofocado por la institucionalización del presente. Ya decíamos también que el delirio es un intento de esclarecimiento del origen de este conflicto. Una posible exhumación del trauma original que ha sido sepultado (por la bomba atómica o el volcán) y que necesita, insiste por, ser reconstruido. Siguiendo esta línea de interpretación pasamos a la historia de los recuerdos infantiles y juveniles de Agustina, o lo que pudiera ser subtitulado “la exhumación del deseo homosexual de Nicolás Portulinus”.

#### Agustina Londoño o “la exhumación”

Como se indicó en el tramo referente a Aguilar, Agustina tiene un hermano menor llamado Carlos Vicente, como el padre. Pero a diferencia del padre, el hijo es “demasiado pálido” (26), “inteligente, imaginativo, dulce [...] con una cierta tendencia hacia lo femenino que el padre no podía aceptar” (110). Carlos Vicente padre “[v]ivía convencido de que en sus manos estaba la posibilidad y la obligación de corregir el defecto y enderezar al muchacho” (110) y esto implicaba, por supuesto, una gran dosis de violencia física y psicológica contra el hijo menor.

La primera vez que escuchamos/leemos la voz de Agustina es en la página trece. En esta, ella describe sus pensamientos mientras rememora (en presente del indicativo y hablándole a un fantasmático hermano menor) los martirios que Bichi, el “Chivo expiatorio” familiar (39, 220), tendrá que sufrir para expiar el pecado que le ha sido heredado por su antepasado Portulinus: una inconfesada diferencia sexual. Así como en Bichi cristaliza la homosexualidad nunca asumida en el abuelo, en la voz infantil de Agustina el “escozor vaginal” de Ilse hace eco y se repite

generando rizomáticos lazos de semejanza entre las diferentes generaciones. En este primer momento, Agustina rememora como después de que “el padre le pega al hermano menor tiene lugar la ceremonia” (39) que, formada por violentos y antagónicos símbolos, personifica el tabú del incesto previo a la formación del conflicto edípico. Estos símbolos toman forma cuando tanto Agustina como Bichi se desnudan de su ropa interior para prepararse para el ritual:

Que su ceremonia es así, sin calzones; si no, ni sería sagrada ni los poderes estarían en libertad de venir a visitarlos, porque son ellos los que me eligen a mí y no al revés, y siempre están conectados con las cosquillas que siento ahí abajo.  
(40)

Estas “cosquillas” con el paso de los años dejarán de ser parte de la ceremonia de sacrificio de Bichi y tomarán una nueva forma en las primeras relaciones sexuales de una Agustina ya adolescente. El “escozor vaginal” que en la retraída Ilse representó un signo de muerte, en Agustina se transforma en un ambiguo “poder sobre el padre” (192):

No sé si habrá sido tu amor el que conquisté entre los automóviles de mis mil y un novios, padre, no sé si habrá sido tu amor o si habrá sido sólo tu castigo. (192)

En su texto sobre Laura Restrepo para una antología sobre escritoras latinoamericanas, Lloyd Hughes Davies escribe: “The madness of the musician, Nicolás, anticipates that of his granddaughter, Agustina, while his homosexual fantasies crystallize in the unambiguous sexual orientation of his grandson Bichi” (203), advirtiendo con este comentario que en sus nietos se desata lo que en Portulínus había sido relegado al lugar de los sueños y el desvarío. La intolerancia por la diferencia (de Ilse, Portulínus, Bichi y Agustina) se resuelve en secreto y con el ocultamiento “con candado y llave” (281) de la verdad de estos personajes.

El poder de la represión, inicialmente en manos de Blanca, quien recordemos niega el suicidio de su esposo y altera la historia de su destino, queda “inequívoca y contundentemente” (274) en manos de Eugenia, la hija mayor, quien resuelve interiorizar la versión cancerbera de la madre y con ello velar la culpa de que el padre se hubiera lanzado al río estando bajo su cuidado:

Si padre volvió a Alemania entonces quizá no tenga la culpa ella, Eugenia, tal vez si está tranquilo allá en su tierra, padre le haya perdonado el horrendo descuido, si padre está lejos y a salvo, el tropel de las culpas de Eugenia quizá se calme, se mitigue, se apague y ella pueda descansar. (275)

La negación y la represión de la verdad son las armas que los padres de Ilse, Blanca y Eugenia usan para ejercer el poder unificador de la familia nuclear heterosexual que condena “las pasiones del espíritu”. Esto es lo que la tercera generación, la de Agustina y Bichi, desafía y lucha por disipar. Así, si el primer símbolo de la Ceremonia tenía que ver con la sexualidad incestuosa —después sublimada en el Edipo de Agustina por su padre— el segundo tendrá que ver con el elemento de lo prohibido revelado en “aquellas fotos” que despiertan y confieren “los poderes” a Agustina, los mismos relacionados con el “cosquilleo de ahí abajo” (40).

Las fotos tienen como sujeto central a una “desnudísima tía Sofi” a quien Carlos Vicente padre que “es un fotógrafo maravilloso” (41) había retratado sin ropa. Estas imágenes, componente central de “la misa secreta” (40) de los niños Londoño, despiertan en Agustina “los poderes, el palpito, la adivinación” (52) que le indica que el padre está disgustado con Bichi y que “si se descuida tal vez esta tarde le pegue” (54). La infidelidad de Carlos Vicente padre es conocida sólo por los niños quienes de alguna manera son conscientes del poder que les confiere conocer ese secreto. Mientras Bichi lo usará como un arma contra el poder absoluto del padre, Agustina lo vinculará a un poder sibilino que la lleva a pensar “que desde pequeña tiene lo que

llama un don de ojos, o visión de lo venidero” (9) que ha sido instaurado por “la misa que ilumina sus ojos” (13).

Aunque retomado de manera tangencial por la crítica literaria, este elemento de la “videncia” de Agustina es para Sánchez-Blake y Lirot fundamental para entender no solo la función simbólica del personaje dentro del texto sino su contribución a la delimitación genérica de la novela.

[El poder de Agustina] es más que un efecto mágico o sobrenatural, es la capacidad del personaje de ser la receptora a nivel sensible de todos los procesos de encubrimiento y de falsedad que ocurren a su alrededor [...] El poder de su clarividencia es lo que marca la desgracia de Agustina y lo que desencadena su locura. Agustina sucumbe al delirio, por tener la capacidad de “ver” los rastros del horripilante crimen ocurrido en el gimnasio de Midas. (Sánchez-Blake y Lirot 327, 332)

La “videncia” de Agustina, ese “furor místico” (15) que ha sido el argumento que en varias oportunidades le ha permitido a la crítica literaria hablar sobre la novela en términos de realismo mágico (Pineda Botero, *Estudios críticos*; Giraldo, *Más allá*), se devela como estrategia metonímica en la que Agustina actúa como el catalizador de un “dolor disfrazado de indiferencia” (107) y magia. Este “inmenso dolor” que también persistía en Portulínus (60) es efecto directo de la insensibilidad y apatía que tanto la familia y la sociedad en general demuestran por hechos como la muerte de Ilse, los abusos de Carlos Vicente padre o la muerte de Dolores a manos del escolta de “la Araña” Salazar. En palabras de Hughes Davies,

It is the supremacy of such figures as Pablo Escobar in the criminal arena and of Carlos Vicente (Agustina's father) in the domestic space that contaminates the nation itself, producing a supercharged theatrical society. (203)

No se trata así de un “realismo garciamarquiano” (Pineda Botero, *Estudios críticos* 343) o de “elementos que aproximan la tensión entre lo mítico y lo real” (Giraldo, *Más allá* 399) ya que Agustina no “habla” de una perspectiva distinta del mundo o de una realidad superpuesta a la realidad objetiva. Se trata más bien, y como lo señala Hughes Davies, de una hiperdramatización de la violencia solapada e hipócrita que sufren los relegados luego al lugar del desvarío o la anormalidad. La novela misma se declara incómoda “con lo que [da] en llamarse el realismo mágico y sus supercherías de mentalidad milagrera” (127) y reconoce en la “bella indiferencia de la histérica” (94) una fachada que cubre una profunda ansiedad, así como “un compendio de cosas desagradables” que añade un gran “componente de irrealidad y tal vez por eso presenta a la locura como teatral y melodramática” (107).

El desvarío de Agustina se nos presenta animalizado: su razón es “un perro tirando tarascadas” (10), al tiempo mismo que resiste y protesta mediante la desarticulación del lenguaje por la violencia que la rodea. El inminente regreso de su hermano menor, trece años después de que estallara la “bomba atómica familiar” (216) de la que ya hiciéramos referencia, parece ser la gota que colma el vaso de la cordura de Agustina, ya que parte del proceso de este regreso implica no solo recordar (y por tanto desenterrar) los sucesos de aquel fatídico día sino aceptar a un Bichi que personifica ahora una perspectiva positiva de la homosexualidad antes censurada y castigada.

Con Carlos Vicente muerto ya hace unos años, y Pablo Escobar amenazado de extradición por el Estado, el escenario de la tercera generación (representada en los nietos de

Portulinus) es el de la ruina. Lo que sobrevive son restos de un poder desarticulado en la explosión de un Vesubio metafórico que ha dejado las huellas de la represión talladas en la trastornada mente de Agustina. La novela hacia el final llega a un punto de extenuación tal que solo puede proponer una rápida resolución del conflicto que dio origen a la locura familiar. Este prematuro cierre es parte de lo que lleva a Herlinghaus a concluir que para el final de *Delirio*:

We are left with a kind of recuperated peace and love between the upper-class and the debauched [...] Restrepo's healing narrative is unable to come across an affective matrix that resounds in Agustina's situation [...] her family needs to sacrifice [her] in order to maintain a moral contract based on denial, and hence violence. (*Narcoepics* 140)

El día del juicio final en casa de los Londoño sucede “un domingo de ramos de hace trece años” (212), no casualmente un día de resurrección. El sino oscuro del destino lleva a la familia a estar allí “como si los hubieran convocado, como si un director de teatro que dirigiera la escena se hubiera asegurado de que no faltara nadie” (216). Para Sofi, quien ahora le cuenta la historia a Aguilar, los hechos “estaban orquestados por el destino desde tiempo atrás” (216) es decir desde un pasado remoto que no se puede señalar. Lo que sucede, como es relatado por Sofi, es que Carlos Vicente padre, sin razón aparente (como sucedía desde hacía años), golpea violentamente al ahora adolescente Bichi y éste, en lugar de esconderse o callar (como solía hacerlo), va en busca de las fotos de Sofi desnuda. Las mismas que siendo pequeños usara con Agustina para la Ceremonia de llamamiento de los poderes y que sabía parte de una traición matrimonial a Eugenia. El enfrentamiento con el padre es inminente:

Nunca antes lo vimos tan alto, adulto por fin, mirando de una manera retadora bajo los rizos revueltos, si el padre se atrevía a ponerle la mano encima, esta vez la respuesta del cachorro iba a ser inclemente y a muerte. (284)

Bichi arroja aquellas fotos sobre la mesa en que están sentados sus padres y después de unos segundos de suspenso Sofi cuenta como Eugenia, quien en esos momentos blande la espada del juicio moral, recupera la calma, recoge las fotos y amonesta a Joaco, su hijo mayor, de “haber fotografiado desnudas a las mucamas”. El secreto sigue a salvo ya que el escándalo no consiste en revelar la inmoralidad sino en admitir su estatus ilegítimo. Eugenia, quien desde pequeña carga con el legado de su madre de sepultar lo inconveniente por más violento que sea, desempeña el papel que le ha sido asignado “desde tiempo atrás” (216).

En el contexto de la narración de Sofi respecto al día en que se va de casa con su sobrino Bichi para regresar solo trece años después se revela como el punto neurálgico de la novela. En el momento en que la tía le dice a Aguilar que tanto en Eugenia como en su esposo había una “especie de horror por la sexualidad de los demás,” una “inclinación sombría por censurar y reglamentar la vida sexual de los otros” que proporcionaba “el pilar de la autoridad” de ambos, comienza a caer el velo y a practicarse una exhumación del secreto de la familia Londoño. Para el matrimonio, unidad atómica representativa de la nación heterosexual, “la columna vertebral de la dignidad de la familia” era dicho control, “como si por aprendizaje hereditario supieran que adquiere el mando quien logra controlar la sexualidad del resto de la tribu” (217). Cuando Sofi duda si Aguilar entiende a lo que se refiere, él mismo contesta: “Claro que entiendo, si no entendiera eso no podría descifrar este país” (217).



## 2.2 LA ELABORACIÓN DELIRANTE

¿Qué es un delirio sino un proceso de significación, por reducido que sea, mediante el cual el sujeto logra elaborar y fijar una forma de goce aceptable para él?

Colette Soler, *Estudios sobre las psicosis* (1991)

La novela, como se argumentaba al inicio de esta sección, es para Freud un género literario que funciona como una exploración arqueológica ya que privilegia la develación de lo que ha sido sofocado y preservado, esto es, el evento traumático fosilizado en el secreto de toda historia novelada.

En el caso de *Delirio* es a este secreto al que hace referencia Aguilar en el episodio anteriormente descrito. La resolución del conflicto disparado por dicho secreto incluye reducir y depurar las alucinaciones de Agustina en hechos nombrables que (en el caso de esta novela) constituyen una historia familiar distribuida en tres generaciones consecutivas. Dicha nominación que Lacan describe poéticamente como “la palabra que viene al lugar de lo que no tiene nombre” (Soler 38), establece la prerrogativa de “delirar para sanar” que subyace a *Delirio* y a las otras tres novelas del presente corpus de estudio. Recordemos que parte de lo que se proponía en la introducción a este trabajo era preguntar a las novelas de dicho corpus el por qué la *gente* (en palabras de Deleuze) que inventan los autores debe delirar para sanar.

En la novela de Restrepo la clave interpretativa del delirio como herramienta estética pone su énfasis en la estructura palimpsestosa de la trama, una que hace de las voces focalizadoras las capas que recubren el origen del trauma que ocasiona el delirio. Los cuatro narradores hasta aquí analizados contribuyen a velar, y al mismo tiempo a mostrar, las coincidencias entre la violencia del núcleo familiar de los Londoño y la violencia nacional

colombiana, ambas cifradas por su intolerancia a la diferencia y la disidencia. Ambas en proceso de, parafraseando a Soler, elaboración económica de un goce (*Jouissance*) aceptable.

Evidenciando este punto se puede mostrar la cercanía de pasajes que corresponden a los registros diferenciados de un mundo privado y uno público en las viñetas 51 y 52. Mientras la segunda corresponde a la conversación ya citada entre Aguilar y la tía Sofi (217), la primera se refiere al momento en que Midas le relata a Agustina cómo Pablo Escobar declara su guerra abierta contra el país:

Voy a invertir mi fortuna en hacer llorar a este país, así me había dicho Pablo, y si por cada dólar el hombre consigue arrancarnos una lágrima, calcula cuánto nos falta por llorar. (211)

La proximidad de estos acontecimientos, que van de la página 211 a la 217, no debe ser entendida como una mera coincidencia estructural sino más bien como la sinergia formal de la novela que hace corresponder intencionalmente forma y contenido en una temática unificada. Una que aspira trabajar sobre el trauma generado por la violencia inherente de la psicosis sexual en el contexto privado familiar y su eco (o repetición) en psicosis social en el más amplio contexto nacional.

Como se mencionaba en la introducción al presente trabajo, donde la historiografía que ha intentado explicar las causas antropológicas y los orígenes económicos y políticos de la violencia en Colombia parece fracasar, la novela contemporánea propone un tipo de modelación literaria que usa los referentes de la realidad social para crear un efecto de reescritura que redistribuya las cargas simbólicas del conflicto (9). Es decir, este tipo de novela practica una economía de lo simbólico que neutraliza la pregunta por el origen absoluto de la violencia y pasa a apropiársela y elaborarla en forma de vivencia nombrable. El evento real, que en el caso de esta

novela es el apoyo ético y financiero que la clase alta colombiana prestó a Pablo Escobar durante el establecimiento de su imperio de ilegalidad, se recupera y reescribe bajo un nuevo criterio de jerarquización, proveyendo de significado estético a una realidad que de otra manera ha permanecido oculta e indiscernible.

De alguna manera ésta y las demás novelas del corpus imitan la premisa delirante ya que, al igual que cuando Soler describe: “Freud [...] reconoció en el delirio una tentativa de curación que nosotros confundimos con la enfermedad” (15), es posible que se esté confundiendo la novela colombiana contemporánea con una explicación histórica (aunque ficcionalizada) de las causas de la violencia en Colombia. Plantear su función social de esta manera no solo constituye un error sino que implica vaciar de sentido la riqueza de dichas ficciones.

### 3.0 CAPÍTULO 3

#### 3.1 *TRES ATAÚDES BLANCOS: LA MODELACIÓN DEL TRAUMA COLECTIVO* EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

In fact, the omnipresence and fury of violence have forced our literature to trace a line and create a territory of its own, to choose and prepare its own weapons. And force it also to be flexible, to be in a state of permanent assessment of its own values, so that it can move at the same pace as the horror monsters. That is the double challenge for our texts: they must be capable of preserving the autonomy of their “own reality” and at the same time they must be capable of confronting in diverse ways the constant siege of violence.

Antonio Ungar, “Literature of Evil” (2005)

The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess.

Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory* (1995)

Antonio Ungar (Bogotá, 1974) es el autor más joven y menos popular entre los escritores elegidos para formar este corpus, y al mismo tiempo es uno de los narradores más interesantes del campo literario actual en Colombia. Su carrera inicia con la publicación de dos volúmenes de cuentos, *Trece circos comunes* (1999) y *De ciertos animales tristes* (2000), a los que luego serán

añadidas las novelas *Zanahorias voladoras* (2003) y *Las orejas del lobo* (2006). Mas es con la publicación de su tercera novela *Tres ataúdes blancos* (2010) —a la que se le otorgara el premio Herralde de novela 2010 y que fuera finalista al premio Rómulo Gallegos 2011—, que los ojos del mercado editorial comienzan realmente a fijarse en su particular forma de narrar: “*Tres ataúdes blancos* es un texto abierto, polifónico, dispuesto para múltiples lecturas [...] La novela que consagra indiscutiblemente a uno de los autores mayores de su generación en lengua española” (Enlaceseditoriales.com).

Aunque sea poco (casi inexistente) lo que se puede encontrar, a nivel de archivo, respecto al lugar que ocupa Antonio Ungar en la narrativa colombiana contemporánea, es posible rastrear, a partir de la agrupación propuesta por Jaime Alejandro Rodríguez, su posición en el campo literario nacional tomando como punto de referencia a un grupo de escritores que el crítico identifica como los autores posmodernos de metaficción en Colombia. Entre estos Rodríguez destaca a Fredy Téllez, Fernando Cruz Kronfly, Ricardo Cano Gaviria y Nicolás Suescún. Estos autores, dirá Rodríguez,

[s]intetizan todos los gestos posmodernos [...] debilitamiento de la autoridad discursiva [...] fragmentación radical que le resta unidad narrativa a la novela, juegos extralingüísticos, heteroglosia, intertextualidad, autoconciencia, ausencia de trama o de perfiles psicológicos, estructuración azarosa que no confluye, entre otros rasgos. (*Posmodernidad* 78)

Si bien desde su primera novela estas son características estructurales constantes, Ungar como muchos otros se resiste a clasificaciones canónicas.<sup>17</sup> De esta primera novela, titulada

---

<sup>17</sup> Este argumento se presenta en la entrevista que el autor le concedió a Karina Sainz en 2011.

*Zanahorias voladoras* (2003), Luz Mary Giraldo escribirá: “el exilio es parte del dolor y la culpa que acompañan el extrañamiento [y que] en Ungar [se da] por razones existenciales, de búsqueda de sí mismo y de encuentro con la propia creación” (*En otro lugar* 89). Movimiento que de alguna manera socava el protagonismo de la expatriación como experiencia política ligada a una comunidad nacional, desplazándola hacia el terreno de las vicisitudes subjetivas. La edificación de una subjetividad a partir de la narración coherente, es decir de la generación de un guión natural de vida (en términos descriptivos), es fundamental a la narrativa de metaficción propia de los llamados autores posmodernos.

El protagonista de esta novela, un escritor que personifica tres autores diferentes, “es multiplicado en las conjeturas de la autoconciencia, y la metaficción revelándose en las fronteras y los límites de la escritura como un individuo en confrontación y hecho trizas, lo que se complementa con la totalidad del relato” (Giraldo 96). Esta referencia a la individualidad hecha trizas no solo se confirma en la falta de nombre propio para el personaje (que en la última página de la novela se autodenomina paródica y existencialmente ‘Circo Massimo’) sino también en la voz focalizadora dislocada entre dos temporalidades: la infancia y el presente delirante. El protagonista de esta trama, al igual que la protagonista de *Delirio* de Restrepo, extravía el origen de su identidad al no recordar de sí mismo más que una infancia temprana al lado de la dedicada madre, la retadora presencia de la hermana y la ausencia parcial del padre.

El uso de rasgos metaficcionales ha sido pues estable en la novelística de Ungar y se puede observar un refinamiento de los mismos a medida que su obra avanza, conservando, no solo la develación del acto de escribir en el momento mismo de la escritura sino la *fragmentación radical* —como la llama Rodríguez—, en la forma que atrapa al contenido.

[*Zanahorias voladoras* es] narrada a la manera de [un] diario sin fechas en el que los lugares no se relacionan con el tiempo [...] la estructura narrativa se sostiene en el viaje de iniciación: caída, rituales, nacimiento del héroe y salida a la libertad [...] su narrador, en un grado máximo de *delirio*, hace notar que ser inmigrante es saberse desprotegido. (Giraldo, *En otro lugar* 96, 101, énfasis mío)

Con el propósito de componer un análisis acumulativo que vaya sumando en riqueza y complejidad a una de las tesis centrales del presente estudio de la existencia de una novela realista contemporánea colombiana, me propongo tomar el libro más reciente de Antonio Ungar, *Tres ataúdes blancos*, y a través de la lectura atenta de su estructura y temática, profundizar en la ya expresada noción del evento traumático que da origen al delirio como herramienta narrativa; y más específicamente en la idea de una cultura del trauma como el escenario en que se despliegan los acontecimientos expuestos por la trama de la novela.

Para llegar a este punto en el análisis se debe releer el modo escritural paródico que compone gran parte de *Tres ataúdes*, así como el elemento que lo subvierte, ya que a la narración en tono satírico e irónico del personaje focalizador principal, le subyacen versiones contrarias o hasta pudiera decirse opuestas de la realidad exhibida. La intención es demostrar a partir de esta lectura que lo que pudiera ser leído como una mera parodia es en realidad un sabotaje interno a los modos narrativos propuestos por la novela misma. Es decir, la herramienta escritural de relativización y cuestionamiento de los poderes sociales que usa la novela es claramente la parodia mas no una parodia reclusa a ser contra-canto de crítica social sino una caricaturizada, una que expone en la deformación propia de la caricatura el evento que ocasiona el trauma. La finalidad de este movimiento subversivo al centro de *Tres ataúdes* (que también pudiera ser leído como gesto narrativo posmoderno) es moldear una realidad insoportable al hacerla transmisible.

José Cantoná, el protagonista de esta novela, al igual que Circo Massimo en *Zanahorias voladoras*, no se encuentra tratando de resolver el punto nodal (el “almendrón” discutido en el capítulo anterior, 45) de la violencia y el conflicto armado colombiano, sino que se encuentra reproduciendo cíclicamente el evento traumático, y en esta cinta de Moebius no hay cabida para acceder al trauma más que a partir de cuestionamientos que de su versión de la historia oficial hagan los otros, es decir los narradores secundarios que la relativizan. El autor mismo expone este enfrentamiento de realidades intratextuales en una de sus entrevistas:

Me gustaba la idea de que un tipo que se cree el centro del mundo, como Cantoná, viera su precioso manuscrito criticado, atacado y corregido por la mujer a la que quiso. No quería que la única visión de ese mundo descompuesto y violento de Miranda fuera la de nuestro entrañable Cantoná [...] lo mismo hace, de otra manera, Jairo: le demuestra al narrador (y por eso también al lector) que la visión de mundo de Cantoná es relativa y también risible, como todas las visiones de mundo. (Sainz 32)

El que la visión de mundo de Cantoná sea relativa no la exime de ser algo más que una versión personal, ya que como insinúa Ungar en esta misma entrevista, José Cantoná es un personaje *colectivo*. Es decir, en tanto alegoría, este personaje representa el lío emocional que es Colombia (Sainz 33), uno “con el que todos nos vamos a la tumba [y que] sale de los huesos que quedan, más complicado y más intenso, como fuego fatuo buscando cuerpos vivos para meterse y armar fiesta” (33). Con estas palabras Ungar da testimonio de una construcción cultural



socializada que, más allá del discurso de la posmemoria<sup>18</sup>, refiere a necesidades y condiciones sociales íntimamente vinculadas a una memoria cultural vigente y en construcción.

Esta memoria, para el caso de la nación simbolizada en la novela de Ungar, genera un corpus de representaciones en proceso que hacen referencia a la cultura de guerra mencionada anteriormente. Complementaria entonces a la *cultura de guerra* estará la *cultura del trauma* (Caruth, Herman, Kaplan, Alexander, Luckhurst, Seltzer). Ambas, desde dimensiones diferenciadas, afectan y alimentan dicho ciclo de cristalización de prácticas culturales propiciado por el violento contexto de producción colombiano; ambas, si se quiere, son la institucionalización de la “herida” (trauma físico) que provoca una modelación literaria del trauma social como lo es *Tres ataúdes*. En el siguiente apartado exploraremos la modelación literaria del trauma socializado a partir de los modos narrativos utilizados en la novela.

### 3.1.1 De la parodia, la caricatura y el trauma

*Tres ataúdes blancos* transcurre en la República de Miranda, nombre que ha sido vinculado a la película surrealista de Luis Buñuel *El discreto encanto de la burguesía* (1972) desde su lanzamiento. En el largometraje, el embajador de Miranda en Francia, don Rafael Acosta, recibe observaciones de otros personajes ajenos a su nación respecto a lo desagradable

---

<sup>18</sup> Aunque el término posmemoria se refiera a “la perdurabilidad de los hechos traumáticos [...] a través de las generaciones” (Szurmuk 224), Marianne Hirsch sostiene que esta se caracteriza por “la experiencia de aquéllos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento” (224), es decir por generaciones posteriores a la ocurrencia del evento traumático: “la posmemoria se ocupa solamente de hechos traumáticos cuya perdurabilidad emocional marca las generaciones subsiguientes a los que experimentaron” (226). Lo que hace que “cultura de trauma” sea una noción más abarcadora y adecuada a este análisis que “posmemoria” es la continuidad y vigencia del dilatado conflicto interno que causa los eventos traumáticos en un contexto de violencia como el colombiano.

qué es el país que representa: una estricta y opresiva dictadura militar. Este tipo de comentario político sobre América Latina en la década de los setenta no sorprende, pero lo que sí es curioso es la intertextualidad que esta y otras referencias anticipan para la totalidad de la novela de Ungar.

En este libro, la homónima e igualmente represiva República de Miranda —imaginario país de América Latina dirigido por el “omnipotente, eterno, casi innombrable: Señor Presidente [...] don Tomás del Pito” (*Tres ataúdes* 19), se encuentra en plena campaña presidencial. Mas en el momento que inicia la trama, el candidato de la unión de los partidos de la oposición al gobierno de Del Pito, “el Honorable Presidente del Senado Pedro Akira [...] adalid de los hambrientos y la única esperanza de los pobres” (18), es abaleado en un restaurante. La escena del disparo introduce al protagonista, un tipo joven, retraído y alcohólico, llamado José Cantoná, quien a pesar de no tener una relación directa con el atentado a la vida de Akira se ve directamente involucrado en el mismo debido a su inusitado parecido físico con el senador.

Cantoná deberá, a partir de este momento, tomar el lugar del carismático Pedro Akira y simular la presencia del senador en la vida pública del país hasta que los miembros del partido decidan cómo afrontar la situación de su derrota electoral. Desde la perspectiva de Cantoná: “Entre Pedro Akira, el candidato herido, y éste su servidor siempre había habido algo parecido a un espejo de feria. Él siempre había estado frente al espejo, yo siempre había sido la imagen distorsionada” (*Tres ataúdes* 30). José Cantoná, quien no volverá a ser llamado de esta manera en las doscientas páginas restantes de la novela, narra en primera persona su salida del espejo, su transformación en el holograma de Akira y su apropiación de la mesiánica figura destinada a salvar a Miranda. Pero ante todo la narración de este personaje se concentra en confirmar la certeza de estar escribiendo una realidad histórica recubierta de simulación. Tal como citara

Baudrillard del libro del Eclesiastés, “The simulacrum is never what hides the truth—it is truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is true” (*Simulacra* 1).<sup>19</sup>

El simulacro que toma el lugar de la verdad en la novela de Ungar es la impostura de Pedro Akira por parte del fantasmagórico personaje que es José Cantoná, pero más allá de esta obviedad se encuentran los detalles circunstanciales a las acciones de la trama, es decir los elementos que “evocan imágenes no sólo de sí mismos sino de contextos extrínsecos a las imágenes mismas” (Balderston, *Borges* 17).

La necesidad que parece tener *Tres ataúdes* de forzar el lenguaje como instrumento de crítica social lleva a que dichas referencias se transformen en parodia satírica e irónica, alejándose de la sutileza propia del detalle circunstancial y aproximándose más bien a una relativización abierta e impúdica de la realidad. En el uso (y en ocasiones abuso) de imágenes narrativas que evocan a la Colombia de la década de los años noventa, la novela recrea un contexto que simula la historia conocida, mas lo hace a partir de un recurso o modo escritural que desfamiliariza dicha historia invirtiendo temporalmente su efectividad en tanto institucionalización.

Algunas de estas referencias surgen casi de manera inmediata en las primeras cuarenta páginas de la novela e incluyen alusiones al gobierno del ex presidente Álvaro Uribe Vélez (58avo. presidente de la República de Colombia 2002 a 2010); al gabinete magisterial de este mismo gobierno; a los frentes paramilitares de las AUC; a los grupos guerrilleros de las FARC y el ELN; al periódico nacional *El Tiempo* de Bogotá; y a los líderes de oposición del desaparecido partido político Unión Patriótica (UP), entre otros. Es así como a partir del asesinato de Pedro

---

<sup>19</sup> Cita de carácter apócrifo como lo documentan Kapell y Doti (2006) en su reflexión acerca del simulacro: “Baudrillard has had the last laugh at the expense of the true believer: this epigram appears nowhere in the Bible!” (73).

Akira en manos de un “sicario” (*Tres ataúdes* 34) la realidad política, social y cultural colombiana de la segunda mitad del siglo XX comienza a formarse (ó más bien, deformarse) en el transfondo de la trama de la novela:

Pedro Akira [cuenta Cantoná] había decidido hacerse candidato presidencial. Único candidato, contra un Presidente ya reelegido cuatro veces para un total de cinco mandatos, o lo que es lo mismo, uno que llevaba veinte años en el poder [...] Akira se lanzó a escandalizar a la República entera con revelaciones espectaculares. Documentos secretos, contratos, casetes, videos que demostraban la participación del Pitismo en pleno [...] en la configuración y financiación de los temibles Escuadrones de la Muerte de extrema derecha: ejércitos privados encargados de cuidar y expandir las tierras de narcotraficantes y políticos. (31)

Un poco más adelante y cuando ya las acciones que provocan “el punto de quiebre o momento de tensión o punto de fuga” (*Tres ataúdes* 16) se han activado y el lector, al que le sea familiar el contexto político y social colombiano, ha comenzado a vincular realidad y ficción, la novela redobra sus esfuerzos por establecer una dinámica de reconocimiento aún más profunda:

Las Guerrillas Estalinistas [anunció] el insignificante ministro del Interior (¿de la Defensa?, ¿de la Agricultura?, todos parecían iguales bajo la fusta de Del Pito) [...] ya prácticamente no existía[n], estaba[n] al borde de una extinción segura [...] Mas *esta vez la esperanza no será asesinada en primavera*. (65, 113 énfasis en el original)

En esta novela la población rural sufre amenazas que ocasionan su desplazamiento a zonas urbanas (183, 228); el candidato de oposición en la elección presidencial de 1989 es asesinado en la plaza pública (28); el ingobernable campo se convierte en el espacio de la maldad

donde se establecen “corrales o carnicerías” en los que se borran las huellas de la rebelión “con machetes, motosierras y cerdos salvajes” (253). Es así como a medida que se avanza en el texto la ironía da paso a la sátira y la sátira a la discordancia necesaria entre imagen y evento representado.

En una primera instancia, la voz narrativa de Cantoná nos permite leer entonces descripciones identificables que, de acuerdo al recurso estilístico implementado, reducen o ridiculizan un texto anterior:

Entusiasmado por la calidad informativa paso páginas con avidez hasta llegar a la sección Editorial de El Universo. Lo que era sonrisa se convierte en carcajada. Son sus audaces y frescas plumas: cinco ex ministros, dos ministros, tres senadores, dos ex presidentes, los seis hermanos del dueño del diario y dos escritores famosos por viles. Con independencia digna de venia y/o alarido escriben todos sobre muchos temas que son el mismo: Del Pito, siempre don Tomás del Pito, intercalado a veces con un chiste o con sus respectivos ombligos. Qué oleada de viento fresco es leerlos a todos en la mañana. Qué bocanada de tenue alivio que no induce al vómito. (103-04)

Mas lo relevante de estas referencias amplificadas de realidad colombiana —que si la novela solo estuviese hecha de ellas sería una ficción recluida a los modos de la parodia— , es que justo hacia el final se develan como el elemento encubridor de una historia que está intentando pasar del plano simbólico de la ficción al plano real de la experiencia empírica de la violencia en Colombia.

Aunque la descripción de ciertas imágenes es importante entonces para lograr el efecto paródico, Ungar parece poner el énfasis de la técnica narrativa utilizada en esta novela en una

cierta discrepancia entre el contenido y la forma. Es decir, a partir de hiperdramatizaciones (señaladas en la mayoría de las ocasiones por medio de paréntesis o *cursivas*) o en la hipérbole que se une al melodrama, el autor busca recrear el efecto satírico que inicialmente marca el tono de la voz narrativa:

En la escena faltante, que podría llamarse simplemente *Justicia*, mi padre correría a mi lado, pondría mi cabeza sobre sus rodillas y con la mano izquierda sobre mi pálida frente me miraría [...] aguantaría una lágrima antes de levantar el puño derecho para increpar con un grito desgarrado a los cielos por todo lo que me habían hecho. Por todo. Exigiendo justicia. (26, énfasis en el original)

O más adelante y mientras el protagonista pasea por ‘la Ciudad Amurallada’ (como se conoce a Cartagena, Colombia) y describe:

Son impresionantes las casas de los nuevos ricos [...] La pujanza, la disciplina y el empeño que han puesto en timar, acumular y masacrar a lo largo y ancho de Miranda se ven expresados en [...] una carpintería de roble digna de *Las mil y una noches* [...] (y míreme esas gárgolas, por Dios, la frase se pronuncia sola en mi páncreas). (152)

A este tipo de parrafadas marcadas por un espectro lingüístico que va desde el uso excesivo de superlativos hasta la inclusión indiscriminada de detalles contingentes a la descripción, se une la música de fondo de contrabajistas inexistentes como “el maestro Kepis (sublime)” (11), “la virtuosa interpretación de [...] los maestros Fing y Bailout” (94) o “las últimas sonatas del gran Kapuschtz” (99) creando el ya mencionado tono de simulacro en el que se reconoce (con la aceptación cómplice del lector) el carácter fantasmático de lo real y la aparición absoluta de lo hiperreal. Es decir de un mundo sin origen real (Baudrillard 3).

En la Semana Santa todos los habitantes de la República se dedican a emborracharse con fe que mueve montañas. Todos. Los cincuenta millones. También los niños y los bebés de brazos (¿Cincuenta millones, ha dicho el narrador?, preguntan alarmados los lectores coreanos de esta obra cumbre de la literatura universal. ¿No se estaba hablando acaso de una pequeña República? No. Cincuenta millones, reitera el protagonista de la obra, y sigue adelante como si nada). (*Tres ataúdes* 145)

Otro de los recursos utilizados frecuentemente por el autor tiene que ver con la miniaturización. Su uso no es siempre constante y de hecho refiere a instancias disímiles como es el caso de las descripciones que se hacen del presidente Del Pito versus las que se hacen de la ciudad donde transcurre la acción. En un súbito cambio de perspectiva por ejemplo hay un momento donde el narrador nos dice: “La ciudad [...] parece un interminable reguero de casitas y personitas, de juguetitos y vidriecitos” (160), mas la actitud frente a las descripciones de Del Pito es constante de principio a fin: “el eminente Tomás del Pito. Muy sentadito en su sillita [...] se despidió como siempre, invocando a su dios, a su virgen y a todos sus angelitos también” (61); “minúsculo magnánimo [...] recluta a los más selectos carniceros humanos de todo el país, a los virtuosos de la masacre” (62); “él y su dedito índice inauguran puentes, escuelas y polideportivos” (144); “llama hijitos a sus electores y les suelta historias con vaquitas chiquitas y ubrecitas chiquitas, con arbolitos y potreritos” (238). Aunque solo algunos pocos ejemplos de los muchos que incluye *Tres ataúdes*, este tipo de descripciones se tornan complejas al crear un personaje que en tanto ideología es simultáneamente padre de la nación y pueril figura. Rodeado de símbolos primarios —a partir de los adjetivos que se adscriben a sus acciones (Ej. evacuación, falo, estreñimiento, etc.)—, del Pito es al mismo tiempo sacralizado por un impulso religioso que

invalida cualquier cuestionamiento ético. Todo esto sin olvidar que el modo literario que lo describe es el de una parodia satírica:

Por la izquierda de la pantalla [...] aparece dando rápidos pasos el chiquitín. Adorable. Al final de la fila de acólitos [...] camina también el que fuera su presidente testaferro [...] levanta de repente la mano derecha [...] como si estuviera dispuesto a jurar con la mano equivocada sobre una biblia inexistente, y esa manita como de juguete, pero capaz de aplastar de un golpe todas las moscas de Miranda, consigue callar a sus más fieles seguidores [...] remata con un número circense que lleva a sus seguidos al llanto y al desmayo: muy serio se arrodilla en la tarima y [...] reza un avemaría. (237-38)

El alegórico personaje que es don Tomás del Pito se caricaturiza en un poder deforme haciendo alusión a su maldad, tal como lo hiciera la novela *Delirio* de Laura Restrepo para el personaje de “la Araña” Salazar. La parodia en este caso parece usarse entonces como la manera en que José Cantoná expresa la frustración ante lo que sabe inevitable. Pero no toda la novela está cifrada desde la *unreliable* voz que constituye a Cantoná, lo que hace necesario exponer su trama y estructura de manera detallada para entender mejor los diversos efectos que tienen los tres narradores que componen *Tres ataúdes* en la realidad circundante a la novela.

*Tres ataúdes* está formalmente dividida en dos partes. La primera, titulada “Antes de empezar” ocupa la mayoría del texto (11-260) mientras la segunda, llamada “Después del final (el principio)” solo toma unas cuantas páginas (261-84). Al igual que el libro de Laura Restrepo trabajado en el capítulo anterior, *Tres ataúdes* se compone de viñetas o bloques de texto que en ocasiones no ocupan más de media página. La primera sección del libro cuenta con 124 viñetas divididas en 11 apartados enumerados y comprende las narraciones, en primera persona, de José



Cantona y de Jairo Calderón, el jefe de escoltas de Akira. La segunda sección representa una serie de cartas sin destinatario que paulatinamente se transforman en entradas de diario personal y se identifican unas de otras por la fecha que las encabeza. Esta segunda parte es narrada por un personaje llamado Ada Neira, quien usa conjugaciones en primera, segunda y tercera persona de manera progresivamente indiscriminada.

Asimismo *Tres ataúdes* cuenta con la particularidad de tener tres comienzos diferenciados sin que se pueda identificar ninguno de los tres como un falso comienzo. Los dos primeros inician con un mismo *incipit*:

*Una cosa llevó a la otra.*

A las siete de la mañana me disponía a ensayar la tercera sonata del maestro Kepis (sublime) cuando se rompió una cuerda de mi contrabajo y emitió un sonido como el que emiten los gatos cuando se les pisa la cola, fenómeno curioso porque precisamente la cuerda estaba hecha de tripas de gato muerto. (11, énfasis mío)

*Una cosa llevó a la otra* y ese fue sólo el principio. Me refiero a la cabeza descansando en el plato de los canelones. (12, énfasis mío)

mientras el tercero, que inicia casi cuarenta páginas después, parece darle a las primeras cincuenta páginas de la novela un carácter de prólogo que pudiera ser interpretado como una sección necesaria para contextualizar, describir, explicar o resumir lo que se viene a continuación. De hecho, la manera como abre este *incipit* se lee como la descripción de un estado físico de carácter revelador:

*Abrí los ojos.* La luz entraba en franjas horizontales filtradas por las persianas que cubrían la gran ventana rectangular [...] Era la habitación 327 de la Clínica

Ignatiev y *yo estaba a punto de convertirme*, por arte de magia, en el inimitable Pedro Akira. (51, énfasis mío)

La verdad del personaje que es Cantoná/Akira (o José/Pedro, como se prefiera) arranca en este nuevo universo paralelo en el que ya se ha llevado a cabo la suplantación. Poco a poco el que era antes se irá convirtiendo en la distorsión de otro y luego en un tercero que es la unión de ambos. Esto nos lleva a otra anotación necesaria y es que *Tres ataúdes*, por lo general, trabaja con triadas proteicas. No solo lo vemos en el nuevo ser que nace de la unión Cantoná/Akira sino también en los tres ataúdes que la titulan o los tres narradores que la componen, entre otros. Esto pareciera neutralizar la contradicción antinómica natural en el enfrentamiento de los opuestos e introducir una variable dinámica (aunque no necesariamente armoniosa) que se resuelve en la unificación de los elementos: “El milagro se ha consumado: Pedro Akira está hablando por mí. Son míos su sentido de la autoridad, su claridad de pensamiento y su carisma” (119).

Otro elemento formal interesante de la novela son las dos dedicatorias del autor, una al principio del libro y otra en la página final, que generan la impresión de que se tratara de dos libros diferentes dependiendo del cómo sean leídos. La primera dedicatoria es a su familia inmediata: “*Para Zahiye y Karim*”; la segunda es a sus hermanos: “*A mis hermanos Daniel y Paula, por intentar descorazonarme.*”

En cuanto a la trama y los personajes centrales se comienza, como ya sabemos, con la presentación de José Cantoná como un estudiante universitario quien dada la arbitraria similitud física con el ahora difunto candidato presidencial de oposición, Pedro Akira, deberá tomar su lugar en la escena pública del país sin que nadie lo sospeche<sup>20</sup>. Esta manera de comenzar la

---

<sup>20</sup> ‘Pedro Akira’ más que una licencia creativa es una referencia al *manga* japonés (1982) y al largometraje (1988) del mismo nombre dirigido por el japonés Otomo Katsuhiro. Tanto la

historia implica un paso de la esfera privada a la pública en el que el conflicto central (el enfrentamiento entre partidos independientes y la plana mayor del pitismo), se dirime desde las declaraciones dadas por ambos bandos a los medios masivos de comunicación.

La conspiración es pues orquestada por el cocainómano y también alcohólico Jorge Parra. Inicialmente secretario privado del senador Akira y antiguo compañero del colegio de Cantoná, su actuación en la trama inicia cuando como “asesor plenipotenciario de la unión de todos los partidos independientes de la República” (45) decide contactar por su cuenta al *doppelgänger* de Akira y ofrecerle ser parte de la sustitución. Los argumentos que Parra lleva consigo son un pago de cinco mil dólares al mes durante cinco meses más el rescate de la República:

*Lo que te estamos pidiendo* (¿el plural se refería a él y a sus múltiples personalidades?), *lo que te estamos pidiendo*, repitió como atorado, *es que nos permitas prologar la existencia de Akira. De Pedro. Por el bien de la República. Que lo conserves vivo hasta que hayamos ganado las elecciones presidenciales.*  
(45)

También están al tanto de los sucesos el jefe de escoltas de Akira, Jairo Calderón, el doctor Neira, miembro del comité dirigente del Partido Amarillo, y su hija Ada. Esta última tendrá un importante rol que jugar como supuesta enfermera que atiende la recuperación del supuesto Akira. Mientras los personajes cercanos a Akira, como vemos son varios, Cantoná no cuenta con amigos o familiares que cuestionen sus actividades. La única persona que sabe de su

---

historieta como la película se desarrollan en el año 2019 (fecha en la que comienza la segunda parte de *Tres ataúdes*), en un planeta al borde de la destrucción absoluta y que, sobre las ruinas de una guerra nuclear, produce la megalópolis-cyberpunk llamada Neo-Tokio, una ciudad inhumana cargada de violencia y terrorismo. La historia se basa en la supuesta existencia de un mutante llamado Akira, el cual, según la leyenda, posee el poder de “la energía absoluta” cuya recuperación significaría la resurrección de una nueva era para el devastado mundo (Napier).

existencia, aunque ignora la conspiración, es su padre, con quien vive y quien aunque parece sospechar que algo sucede no discute los largos periodos de ausencia del hijo.

Cantoná/Akira se traslada entonces del tinglado que es el hospital al apartamento del fallecido senador con el rostro completamente vendado, ya que el supuesto disparo fue a la cabeza. Desde allí ensaya a imitar la voz y los gestos de Akira bajo la cercana dirección de Ada Neira. Ahora la historia, como es contada por Cantoná, se desarrolla entre cuatro acciones simultáneas que se estorban la una a la otra creando el conflicto que dispara la trama: los miembros del comité central del Partido Amarillo planean e intentan develar a los medios de comunicación nuevas pruebas de la corrupción y la alianza con los escuadrones de la muerte (alusión a los ejércitos paramilitares) del gobierno de Del Pito; el presidente redobla sus esfuerzos para terminar lo que comenzó con el intento de asesinato de su opositor; Cantoná/Akira huye constantemente de una muerte segura mientras comienza una inusitada relación amorosa con la impostada enfermera Ada Neira; y Jorge Parra, único encargado de conectar a Cantoná/Akira con el resto del mundo, se encuentra negociando secretamente con Del Pito la entrega del suplantador, del comité dirigente del Partido Amarillo y de las pruebas restantes contra el pitismo.

Es importante de nuevo resaltar que esta es la versión de la historia como fuera contada por Cantoná/Akira, ya que, como se mencionaba anteriormente, hace parte de un grupo de narradores; no es una voz única. Pero entonces ¿por qué comenzar la historia desde la perspectiva distorsionada por el modo paródico y cuál es el momento adecuado para interrumpir el ciclo de ironía y sátira ocasionado por dicho modo? Para su autor, Antonio Ungar, Cantoná “era [inicialmente] el único narrador posible” ya que,

un país descompuesto moralmente y en guerra [...] solamente podía ser contado por este idiota egocéntrico, infantil, melodramático, hipocondríaco, de una inocencia que roza la imbecilidad y también inconscientemente genial. Adorable. Parecido un poco a todos nosotros, los ciudadanos de estas repúblicas, que elegimos a nuestros dirigentes cada cuatro años para que nos muelan a latigazos y para agradecerlos con lágrimas de emoción cuando se paran sobre nuestras cabezas. (Sainz 32)

La parodia, admite Charlotte Lange, tiene la función de “reducir o ridiculizar un texto anterior” (17), lo que no quiere decir que esta sea su única o más importante aplicación, ya que, opina Lange, “[i]ncluso en nuestros días, muchos críticos no contemplan la parodia en toda su complejidad” (18). Desde Bajtin, pasando por Genette, Rose, Hutcheon o Dentith, el estudio de la parodia se ha profundizado, y de ser considerado un recurso estilístico ha pasado a ser pensado como un modo literario y finalmente como un género narrativo completo. Entre sus características principales se puede resaltar el uso de recursos complementarios como la sátira y la ironía; el carácter cómico o contradictorio causado por la aplicación de antífrasis; así como la desfamiliarización e inversión temporal de lo conocido y las jerarquías convencionales. Pero todo esto requiere de un lector comprometido con los modos de la ficción. Es decir, el recurso, modo o género paródico, se neutraliza y no se llega a activar si quien lee no identifica la alusión al texto previo. En el caso de *Tres ataúdes* este “texto previo” es, como lo señala Ungar en la cita anterior, la realidad política y social colombiana. Además entonces de la reducción o ridiculización señaladas por Lange, la parodia (definida como *contra-canto* por su origen etimológico), no solo contraría el texto base sino que también aumenta, deforma, exagera y distorsiona rasgos existentes. Es decir, torna la realidad del texto antecedente en *caricatura*. Y

este es precisamente el efecto que la narración de Cantoná tendrá sobre la totalidad de la novela.

En palabras de Ada Neira:

En ninguno de tus doscientos papeles llamaste a las cosas por su nombre. No era necesario, *ese complicado juego tuyo* de seudónimos y nombres falsos. Si en todo caso nos iban a encontrar y a derrotar, ¿para qué llamar *Del Pito* al presidente en vez de llamarlo por su nombre de pila? (272, énfasis mío).

Pero para la función que cumple Cantoná/Akira en el texto sí era necesario jugar el juego paródico. De hecho esta es tal vez una de las pocas maneras disponibles de aproximarse a la memoria traumática sin perderse en lo irrepresentable del trauma en sí. Al trabajar con la deformación caricaturizada de la realidad la novela logra evadir una retórica mimética que podría terminar por “drawing upon an implied indexical connection between reenactment and preceding event to discursively charge its representation” (Pötzsch 184). Bajo esta misma línea de pensamiento, Pötzsch —quien trabaja el sentido de las imágenes del documental animado *Waltz With Bashir*—<sup>21</sup>, argumenta que las supuestamente certeras representaciones usadas por el estilo mimético posicionan al espectador como consumidor pasivo de “ready-made historical representations”, pero que en última instancia logran muy poco cuando se trata de provocar “long-term ethical engagements or critical introspection” (189).

---

<sup>21</sup> *Waltz With Bashir* (2008), documental animado mediante caricatura, fue escrito y dirigido por el cineasta israelí Ari Folman. La historia se refiere a las experiencias traumáticas vividas por los soldados israelitas durante la ocupación y subsecuente masacre de civiles palestinos en los campos de refugiados de Sabra y Shatila en 1982. Folman trabaja, desde el realismo oblicuo que permite el *anime*, aquello que ha sido nombrado como “el trauma del perpetrador” (Morag).

Para Pötzsch lo que permite el *anime* usado por el documental de Folman es hacer explícita la discrepancia necesaria entre imagen y evento representado, y esta es precisamente la misma función del modo paródico en la novela de Ungar.

*This style of realism* not so much mimics surface phenomena to achieve what ultimately emerges as indexical truth effects, but raises awareness for the inherently contingent nature of our relation to the past in general. As such, this style directs attention to holes and inconsistencies, to what is not there, to what remains invisible. (Pötzsch 189, énfasis mío)

Lo que para el autor puede ser legítimamente considerado “realismo”, aún a partir de un “poetic style”, es para Lange en realidad un diálogo crítico entre un realismo ortodoxo tradicionalmente establecido y otros modos narrativos de “potencial renovador” (42), lo que de alguna manera acerca al sobrio realismo tradicional a poderosos dispositivos escriturales como la parodia o la caricatura. Para cerrar este argumento, es adecuado citar una anotación de Linda Hutcheon respecto a la función paródica:

Parody [...] is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity. (6)

Hay pues una complementariedad entre el modo paródico desplegado por la voz de Cantoná/Akira y su contraparte testimonial en la voz de Ada Neira que logra darle una profundidad diferente a la novela de Ungar. Este es el siguiente aspecto a explorar.

### 3.1.2 Modelación literaria de una cultura del trauma: arquitectura delirante al interior de *Tres ataúdes blancos*

Como se recordará, *Tres ataúdes* se divide en dos partes. La segunda, que es también la más corta (261-84), se titula “Después del final (el principio)” y representa una serie de cartas sin destinatario que paulatinamente se transforman en entradas de diario personal y se identifican unas de otras por la fecha que las encabeza. Esta segunda parte es narrada por Ada Neira quien, como se comentaba, es uno de los pocos personajes que está al tanto de la suplantación y que, como tal, es testigo de la progresiva mutación de Cantoná. Sorpresivamente, o tal vez no tanto, Ada y Cantoná desarrollan una relación amorosa que los lleva a convivir y más adelante a huir juntos de las amenazas de Del Pito.

El personaje, que encarna el rol de la heroína para la primera sección de la novela, es un necesario testigo de la veracidad los hechos narrados por Cantoná. El epílogo que Ada ofrece al lector constituye una especie de capitulación formal en la que esta no solo cuestiona la identidad narrativa de Cantoná: “No era necesario, ese complicado juego tuyo de seudónimos y nombres falsos” (272), sino que hereda y asume la realidad traumática que vivieran juntos: “No será entonces una novela, tu fardo de papeles. Siento decírtelo ahora, cuando ya no puedes hacer nada al respecto. Solamente yo leeré tus desventuras, las nuestras” (274). Pero para entender por qué Ada escribe cartas sin remitente, desde Bonn, Alemania y en una época futura a la acción de *Tres ataúdes* es necesario regresar brevemente a la primera sección de la novela.

Una vez “consumado el milagro” (119) de la transmutación de Cantoná en Akira y a partir de su exitosa aparición y denuncia en los medios de comunicación, éste comienza a ser perseguido y amenazado de muerte mediante anónimos: “se va a morir, perro. Primero va a volar el médico rojo. Si no se calla la jeta sigue después todo el equipo perdedor” (138). Efectivamente



el Dr. Neira es asesinado y, sorpresivamente, el padre de Cantoná (de quien sólo saben aquellos que hacen parte de la conspiración) también. Los ahora huérfanos Cantoná y Ada, sabiendo que Jorge Parra los ha traicionado, emprenden la huida hacia “un refugio tropical” de ubicación indeterminada llamado Junín (181). Estando allí viven un dramático proceso de duelo, una visita de Jairo Calderón, el jefe de escoltas, y una toma de resoluciones personales que los llevará por caminos diferentes: mientras Cantoná decide arriesgarse nuevamente y confrontar al gobierno de Del Pito, Ada toma un avión a Bonn, Alemania dónde vive Marta Akira, hermana de Pedro, para exiliarse por varios años.

La correspondencia sin remitente de la segunda parte de la novela está fechada desde el 17 de marzo de 2019 al 19 de febrero de 2021. En esta se introducen *índices de realidad* como el verdadero nombre de José Cantoná: Lorenzo, y se narra el nacimiento del hijo de ambos: Félix. Asimismo se hace referencia a un manuscrito de “doscientos papeles” (272) que ha llegado misteriosamente a manos de Ada varios meses después de que fuera escrito y de desaparecido su autor. El documento comprende la historia escrita por Cantoná justo en medio de la huida:

Libre ya del desconcierto de las primeras semanas, dedico mi abundantísimo tiempo libre a escribir mis aventuras como el doble de esta película [...] Aquí estoy todavía. Llevo más de un mes escribiendo cada mañana en el mismo sitio.

(184)

Es importante señalar que la primera sección de *Tres ataúdes* es un escrito del “héroe y único narrador autorizado” (17) porque ello lleva a avanzar sobre el tono paródico y a pensarlo, ya no como un estilo autorial, sino como una identidad narrativa que se arroga el personaje focalizador. Como lo argumenta el propio autor:

El lenguaje en este libro es entera responsabilidad de Cantoná [...] son su cabeza desquiciada (que se sale de control en varias escenas) y su mirada entre asustada y temeraria, las que cuentan a ese ritmo y con esas palabras y apelando a esas imágenes bizarras. (Sainz 33)

Con esta propuesta en mente podemos pasar a vincular dicha identidad narrativa a la noción de trauma colectivo. El término trauma o herida surge del griego *trauma* (Brette 1802) y es usado en el contexto de la medicina quirúrgica para referirse a una laceración violenta de causas externas sobre la integridad corporal. La primera vez que esta noción aparece referida a patologías psíquicas o afectaciones emocionales es en el volumen *Estudios sobre la histeria* (1895) de Breuer y Freud, y como lo explica Kaplan: “Freud and his peers did not set out to write a *theory* of trauma. The concept of trauma emerges in their work on hysteria as if already assumed” (25). En este precursor trabajo, Breuer y Freud argumentan que la histeria femenina es el resultado de una herida psicológica de origen sexual, e intentan demostrar, a partir de descripciones clínicas, cómo las fantasías delirantes llegan a constituir parte de la memoria del evento traumático: “A memory [they say] of such a trauma [...] enters the great complex of associations, it comes alongside other experiences, which may contradict it, and is subjected to rectification by other ideas” (Kaplan 26).

Aunque comienza entonces como una patología asociada a la histeria femenina, es años después, cuando Freud se encuentra con los soldados que regresan de la primera guerra mundial, que el curso de los estudios sobre el trauma se ve alterado, específicamente en el intento por explicar las neurosis causadas por la guerra: “Freud moved on to develop other aspects of his psychoanalytic theories, and when he returned to trauma, it was now in relation to the symptoms of soldiers in World War I” (Kaplan 28). “In 1920, [Freud is] faced with the onset of ‘war

neuroses' from WWI" (Caruth 5). En estos nuevos estudios el analista describe el origen del síntoma neurótico de los soldados en un evento de una violencia tan inusitada que desborda los mecanismos de defensa tradicionalmente exitosos:

What made an experience traumatic for Freud was indeed the incapacity of the psychical apparatus to discharge the excessive excitation in accordance with the principle of constancy, whether that excitation arose from the pathogenic action of a single brutal event or a series of incidents having a cumulative effect. (Brette 1803)

A partir de este momento el psicoanálisis establece dos modelos de trauma: la ausencia de descarga propia de la histeria y la inadecuación de la descarga característica de las neurosis traumáticas. Aún así, estas son definiciones cerradas que obedecen a contextos individuales. Es sólo entonces mediante los estudios sobre la subjetividad, que impulsa la psicología social (y que luego influenciarán de forma decisiva a los estudios culturales latinoamericanos<sup>22</sup>), que se puede comenzar a hablar de un trauma socializado por un colectivo.

El trauma colectivo implica pues la presencia de un estímulo violento que no alcanza a ser elaborado, produciendo un desorden en la vida psíquica, la memoria histórica y la identidad futura para dicho grupo. Es importante anotar que aunque toda sociedad cuenta con una serie de irrupciones constantes que involucran usualmente crisis institucionales (de la familia, la religión,

---

<sup>22</sup> Como referencia imprescindible a esta discusión, Beatriz Sarlo publica en 2006 su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. En este, Sarlo argumenta que “el reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad” lleva al surgimiento de los estudios sobre la subjetividad, lo que “coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras” (22). Para Sarlo una de las consecuencias visibles de este “giro” que dan los estudios culturales hacia la subjetividad es la legitimación de géneros como el testimonial: “Si hace tres o cuatro décadas el yo despertaba sospechas, hoy se le reconocen privilegios que sería interesante examinar” (25).

la economía, etc.), no toda irrupción en la historia de una sociedad implica un traumatismo (condición resultante del trauma), ya que: “[f]or traumas to emerge at the level of the collectivity, social crises must become cultural crises. Events are one thing; representations of these events are quite another” (Alexander 15). Descripción crítica que coincide con la definición de una cultura de trauma y que apunta a señalar la alteración de modos de asociación y representaciones en la vida cotidiana de la colectividad.

Pero ¿cómo es posible que una laceración violenta pueda socializarse? Lo que da sentido a esta concepción del evento traumático es la idea de la subjetividad. Desde las teorías de René Kaës hasta la práctica grupalista de Pichón-Rivière se ha reconocido a la subjetividad como una construcción histórico-social; es decir, para los psicólogos sociales la subjetividad no nace del sí mismo (*même*), no es natural o esencial, es una producción de sentidos que refiere a igual tiempo al individuo y al conjunto. De hecho, esta relación entre individuo y conjunto es tan imprescindible a la subjetividad que ésta no puede emerger fuera de una trama relacional (llámese familia, escuela, barrio, iglesia, nación, etc.):

Así, la aparición de la psicosis en un miembro de la familia es un "emergente" original que expresa y toma a su cargo la enfermedad mental de toda la familia: *el delirio que construye un miembro de la familia debe entonces comprenderse como una tentativa de resolución de un conflicto determinado* y, al mismo tiempo, como *un intento de reconstruir no solamente su mundo individual, sino principalmente el de su grupo familiar* y, secundariamente, el social mismo. (Kaës 8, énfasis mío)

A este intento de reconstrucción, que coincide con el mecanismo descrito para el delirio, le corresponde una narrativa (oral, escrita, visual o auditiva) que se encarga de representar

fielmente el acontecimiento, distribuir las cargas simbólicas y asignar responsables. Su origen en un contexto social es tan innegable que Caruth lo plantea como una patología histórica por excelencia:

[Trauma] is not a pathology of falsehood or displacement of meaning, but of history itself [...] The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess. (5)

Si como decíamos José Cantoná representa un personaje colectivo antes que una instancia narrativa individual, y la parodia mediante la que modela/reconstruye espectralmente un conflicto determinado no incorpora tanto un estilo autorial como una identidad narrativa establecida, es posible plantear que el modo narrativo paródico que utiliza el personaje sea la manera de organizar la disgregada subjetividad de un colectivo que ha sufrido un trauma. ¿A qué trauma estará haciendo referencia este personaje? Y, más importante a lo que nos compete ¿cómo se relaciona dicho trauma con el mecanismo narrativo delirante utilizado por la novela? Hay dos elementos, a nivel de la trama de *Tres ataúdes*, que nos permiten revisar y responder a estas preguntas: los sueños de Cantoná y el ya mencionado proceso de duelo vivido por los huérfanos de la violencia.

Recordemos que José Cantoná nace, como personaje, el día que asesinan a Pedro Akira: “No soy Pedro Akira. Y sin embargo (oh suma desgracia en sí menor) la escena del insulto demostraba que el aterrorizado parecido físico entre el héroe de la República y el héroe-narrador [...] podía ser percibido incluso por un completo desconocido” (*Tres ataúdes* 29). Recordemos también que el proceso de transición o transformación en la figura pública de Akira lo llevan de *ser lo que es, una sombra, su sombra* (40), al *milagro* de la transmutación completa (119) que da

vida a su cuerpo de marioneta (57). Recordemos por último que de Cantoná sólo sabemos que vive con su padre en un barrio de clase media; que asiste a la Universidad Nacional de la República de Miranda; y que, aunque aún joven, no tiene mayores expectativas respecto a su futuro (14-15). Todo esto lo menciono para señalar que Cantoná no tiene un origen —en el sentido planteado por Baudrillard (3)—. El personaje en sí es una hiperrealidad o modelo de simulación, es decir, es una “realidad sin origen real” (Baudrillard 3). De nuevo, Cantoná no tiene una historia de vida que preceda una identidad individual (narrativa) ya que nace, a la historia, el día que asesinan a Akira. Como escribirá Baudrillard: “The territory no longer precedes the map [...] it is the map that engenders the territory” (3). La identidad narrativa, que mencionábamos utiliza el modo paródico, es el mapa que “engendra” una nueva historia de vida: la de una simultaneidad presente en la fusión Cantoná/Akira. ¿Qué representa entonces dicha fusión? Si como se mencionaba, el modo narrativo paródico que utiliza el personaje es la manera de organizar la disgregada subjetividad de un colectivo que ha sufrido un trauma, la apuesta es que en la descripción de los sueños y en el duelo vivido por el asesinato de su padre, es posible rastrear el perfecto simulacro del trauma colectivo imaginariamente redivido.

El primero de sus sueños, lleno de ansiedad y temor, resulta premonitorio, ya que durante su estadía en la clínica, José sueña que Del Pito viene a asesinarlo personalmente. Una vez despierta, se encuentra con el grupo de personajes que está al tanto de la conspiración, alistando todo para cambiarlo de habitación. Efectivamente hay una sospecha de amenaza a su vida. La parte que nos interesa en la descripción del sueño es la siguiente:

Eché a correr por el pasillo de lo que creía era la Clínica Ignatiev, pero estaba en una cárcel. Detrás de las rejas repetidas al infinito pude ver a comandantes y a narcotraficantes en celdas llenas de billetes. Todos me gritaban y me extendían

los brazos por entre los barrotes. No sé si querían ayudarme o tirarme al piso para verme destrozado. (91)

El segundo de esta serie de sueños describe un mundo en el que *han triunfando las Guerrillas Estalinistas* (139) y en el que se presentan *sesiones domingueras de fusilamientos colectivos* (139), hecho que no perturba al soñador sino hasta que reconoce entre los contrarrevolucionarios a ser fusilados a Ada Neira. Una vez despierta Cantoná reflexiona:

Es solamente un sueño, claro. Una pesadilla [...] eso me pasa por caer en la tentación morbosa de ver los noticieros nacionales en la televisión, cuyo contenido es solamente la repetición nauseabunda de todas las imágenes filmadas en donde algún guerrillero ha matado o herido o pellizado a algún habitante de la República de Miranda. (141)

Además de los dos mencionados la narración incluye visiones (117), negaciones de la realidad mediante sueños lúcidos (242), etcétera. Mas nos concentraremos en estos dos por ser los más reveladores respecto al carácter traumático de la violencia narrada.

Si partimos de la premisa de que los sueños otorgan un acceso privilegiado al acontecimiento traumático (como fuera planteado por el psicoanálisis freudiano, que es la base de análisis cultural usada por el presente estudio), y leemos en las descripciones de Cantoná referencias a las temáticas establecidas, en Colombia, como ejes interpretativos de la cultura de guerra: comandantes, narcotraficantes, guerrillas, medios de comunicación corruptos por el aparato estatal, podemos fácilmente vincular este corpus de representaciones del conflicto a la reproducción incesante de la vivencia violenta. Como lo describiera Freud cuando habló de los sueños en las neurosis traumáticas: “Dreams occurring in traumatic neuroses have the characteristic of repeatedly bringing the patient back to the situation of his accident, a situation

from which he wakes up in another fright” (*Beyond* 13). Cuestión que para el analista no constituye una función saludable del sueño sino más bien un síntoma de la presencia traumática: “anyone who accepts it as something self-evident that dreams should put them back at night into the situation that caused them to fall ill has misunderstood the nature of dreams” (13).

Estos sueños, que hasta este punto de la novela han representado una amenaza oculta y acechante, asumen el lugar de la realidad (como lo hicieran las alucinaciones de Hanold en *Gradiva*) en la viñeta 84 (197-203) cuando, encerrados en su “paraíso tropical” Ada y Cantoná comienzan lo que puede leerse como la representación teatral del drama colectivo: “Siguen días tristes, como no puede ser menos. Huérfanos de padre y madre, Ada y yo perdemos toda esperanza. Yo no me separo de la botella de vodka durante casi dos meses [...] Ada no está mejor que yo” (*Tres ataúdes* 197).

El duelo que viven los personajes amplifica “la sensación de abismo” (197) y “pérdida de esperanza” (197) que se reproducen en el contexto violento, y “la falta de lógica que impera en la caída” (199) establece las condiciones para que ambos sientan que “enloquecen” (199). El trance delirante supera al duelo y lo que en los sueños de Cantoná fuera una amenaza implícita vinculada a representaciones institucionalizadas de la violencia, en los días del espiral descendente de locura, en los que vagan por la casa “casi desnudos y caminando en cuatro patas” (198), se convierte en el modelo de simulación que toma el lugar de lo real (Baudrillard 3):

Nos enloquecemos. No sabemos en qué momento una *inofensiva alteración de los nervios* se nos convierte en la jeta misma del diablo susurrando todas sus atrocidades en nuestras orejas, siempre a punto de tragarnos. Creemos que *nos moriremos* ahí, así, de tristeza o de hambre o *de miedo*, tragados por el demonio. Creemos que si eso pasa se acabará por fin *la pesadilla mayor*, la de seguir vivos



y huérfanos, en *el vasto imperio* de Tomás del Pito. (*Tres ataúdes* 199-200, énfasis mío)

Una vez puesta en funcionamiento una nueva realidad el modo paródico de la voz narrativa se altera paulatinamente. Desde este momento (del que los personajes resurgen inexplicable e inusitadamente) en adelante, Cantoná ‘víctima de una revelación’ que lo lleva a reconocer “una nueva realidad” (201) modifica el ritmo y tono de lo narrado. Su historia adquiere una cierta urgencia que además da paso a las dos narraciones alternas a su historia: la de Jairo Calderón, el jefe de escoltas de Akira y la de Ada Neira.

La presencia de Calderón en “el paraíso tropical” da cabida al llanto, la risa, el “reparador sueño”, el “sexo redentor” (203-04) y otros símbolos más que señalan un proceso de sanación. Este personaje llena los vacíos de información que la *unreliable* voz de Cantoná había dejado por fuera: “ahora sí le voy a explicar. Para que empiece a entender cómo fue el enredo” (213) y de alguna manera intenta regresar a la linealidad y coherencia espacio-temporal a un texto nunca las había tenido. Pero si con Calderón surge momentáneamente la posibilidad de una estructura de neopolicial para *Tres ataúdes*, esta posibilidad se diluye setenta páginas después con una breve, mas reveladora, intervención en las cartas/diario de Ada:

Ya lo ves: son y serán siempre imposibles los relatos policíacos en la República de [REDACTED]. También los vividos, porque en [REDACTED] nunca hay pruebas, nunca hay culpables, nunca se sabe quién hizo qué, por qué se mata o por qué se muere. (274, resaltado en negro en el original)

La obvia censura de las cartas/diario de Ada comienza en la página 272 y después de que el manuscrito de “Lorenzo” llegara a sus manos y ella lo leyera. Un “sueño largo y agitado” (272) y una serie de preguntas sin respuesta inauguran esta sección: “¿En dónde está el cuerpo de

Jairo Calderón? ¿Hay un cuerpo de Jairo Calderón? ¿Está acaso Jairo vivo y yo no lo sé?” (273). La pregunta es por el tejido de la realidad que Ada no sabe dónde ubicar y termina por “ocultar” bajo los resaltados en negro: “Y antes de que te rías de mí desde el más allá, desde tu caja blanca bajo la sabana tropical: ¿Quién era el tercer personaje de la reunión en el apartamento? ¿Un subalterno del presidente Uribe?” (273). Ada no sabe qué ocurrió con su Lorenzo, o el Cantoná del lector, ya que el manuscrito hacia el final toma el imposible giro de haber sido escrito por un desaparecido. Lo único que Ada puede hacer es conjeturar:

La forma más triste de volver a mi país es mirando las noticias en el computador [...] El título del artículo que acompaña la foto es “Venganza entre narcotraficantes en las sabanas del norte” [...] Amordazados, amarrados y mutilados [...] los huesos de las piernas rotos en varios trozos y esposado de pies y manos. Fue decapitado antes de morir. Dejo de leer. Sé que eres tú [...] En el mismo periódico, dos días después, hay una foto del entierro masivo de los cadáveres. Una fila de *ataúdes* sin pulir, *pintados todos de blanco*. (271, énfasis mío)

El índice de realidad, fiel a la *routine vérité*<sup>23</sup> (Stewart 62), provisto por la versión de Ada ofrece la capitulación formal que, como comentábamos, hereda y asume la realidad traumática que el modo paródico usado por Cantoná sólo dejara entrever. La futilidad de las acciones de los personajes frente a la resolución del trauma no sólo constituye la voz central texto sino que se repite en el título de una novela que desde el inicio anuncia la muerte como estigma (marca

---

<sup>23</sup> Noción propuesta por Garrett Stewart, *routine vérité* contrasta con *cinema vérité* en tanto permite aplicar el concepto del registro cinematográfico de lo real a artes no visuales. Asimismo el término *routine* hace referencia a una invariabilidad en dicho registro, apuntalando el argumento de que el efecto de realidad, propuesto por la *routine vérité* se ha estabilizado como un pacto formal entre la audiencia y el productor de la ficción.

representativa). Es así como los otros dos “ataúdes blancos” que inicialmente se destinan a Pedro Akira (51) y al padre de Cantoná (194) hacen eco en el “entierro masivo de los cadáveres” en “ataúdes sin pulir, todos pintados de blanco” (271). Esta misma inutilidad ya había sido anunciada en la mitad de la novela mezclada con una cierta ironía:

Es entonces cuando se me aparece, como enviada directamente por los dioses más distinguidos, la brillante idea que habrá de cambiarlo todo (y también el argumento de esta obra maestra) para al final no cambiar nada de nada. (133)

pero al igual que el tono paródico, el título de la novela y los tres ataúdes designados a tres personajes específicos, no es sino hasta el final, y desde el recuento dado por Ada Neira, que se devela la inercia perversa de un trauma colectivizado: la “espera infinita [...] de los familiares de los miles de desaparecidos y secuestrados de la República de Miranda” (249).

Si como sosteníamos al inicio de este capítulo, el propósito de *Tres ataúdes* es el moldear literariamente una realidad insoportable haciéndola transmisible, es precisamente el contraste entre la identidad narrativa paródica de Cantoná y el tono testimonial del recuento final de Ada Neira el que hace inteligible dicho pretexto o contexto de realidad. La tensión que se genera al enfrentar ambas versiones de la misma historia permite al autor suspender una realidad social convencional y, por tanto, intervenirla y reinterpretarla. Si a esto añadimos la propuesta general de este estudio de que el realismo contemporáneo sea una forma privilegiada de acceder al irrepresentable evento traumático que dispara el mecanismo delirante, podemos concluir que la forma usada por Antonio Ungar para esta novela es representativa de dicho realismo.

En *Tres ataúdes* la conjunción entre trama y forma se convierte en ortopedia, es decir, en el simulacro que ocupa el lugar de la verdad proporcionando un *apoyo* o *soporte* que neutraliza

la inmovilidad causada por el trauma<sup>24</sup>. Mas esta constituye un lectura positiva de la dinámica de simulación. En el siguiente capítulo exploraremos a profundidad el otro aspecto del simulacro en tanto generador de hiperrealidades, pensando que estas no solo disponen el escenario de la crisis cultural de la que emerge el trauma colectivo sino que además propician la disolución del vínculo humano. Disolución representable a través de mecanismos narrativos delirantes como los ya expuestos por las novelas de Restrepo y Ungar.

---

<sup>24</sup> La palabra “ortopedia” (derivada del griego *orthos*: corrección y *paidos*; niño) surge del tratado en ortopedia y traumatología publicado por el médico francés Nicolas Andry en 1741. En el libro se puede encontrar una litografía, ya famosa, de un árbol torcido amarrado con una cuerda a una viga de madera que pretende corregir la deformidad. Andry explica a los lectores que en el caso de un niño con deformidad en las piernas “[...] you must apply, as soon as possible, a small plate of iron upon the hollow side of the leg, and fasten it about the leg with a linen roller. This roller must be made tighter and tighter every day, ‘till it compresses sufficiently the part that bunches out [...] In a word, the same method must be used in this case for recovering the shape of the leg, as is used for making straight the crooked trunk of a young tree” (210-11). En el caso de la psicología infantil el término se ha retomado desde dos perspectivas encontradas, por una parte desde la crítica a la noción entendida como “noción de enderezamiento [...] o práctica correctora legitimizada [sic] por la referencia a una rectitud social, de la que se denuncia el carácter convencional, y hasta opresor” (Hameline 412). Por otra, ortopedia es entendida como soporte [temporal] a procesos psicológicos complejos que no persiguen un fin correctivo sino sanador del yo [*moi*]. Esta segunda aplicación es la que pretendo evocar ahora con el uso del término.

## 4.0      **CAPÍTULO 4**

### 4.1      ***BELLO ANIMAL: SIMULACRO DE LO VINCULAR***

El prójimo se presenta a menudo como el semejante, como ese otro similar a nosotros sobre cuya imagen nos hemos formado como yo y que nos sitúa en el registro imaginario. [...] El prójimo no es sólo ese semejante de nosotros que transformamos tan fácilmente en nuestro reflejo, es también ese otro en su diferencia, en el que descubrimos otro modo de gozar.

Beatriz Reoyo, “Sobre una ética del leer” (2002)

Cuando se habla de literatura del caribe colombiano inevitablemente se piensa en Gabriel García Márquez y el Grupo de Barranquilla (Molina Rumold 466). Tertulia literaria y artística, esta última, formada entre las décadas del cuarenta y el cincuenta por José Felix Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y el mismo García Márquez en torno a su legendario mecenas el catalán Ramón Vinyes.

Adicionalmente resuenan en la memoria las voces de poetas y novelistas igualmente reconocidos como Ramón Illan Bacca, Raúl Gómez Jattin o Roberto Burgos Cantor entre otros. Lo que no tiene un registro tan marcado en este extenso y enjundioso canon son las voces femeninas ya que, para la literatura colombiana, el registro de las escritoras caribeñas es bastante insulso. Tan solo, y si acaso, los nombres de las barranquilleras Marvel Moreno, Fanny Buitrago

y la poeta de origen libanés Meira Delmar comparten un sitio en el predominantemente masculino campo de la letras caribeñas en Colombia.

Hacer referencia entonces a Fanny Buitrago (Barranquilla, 1945) no es pues solamente hablar de una autora que ha cuestionado el estatuto de lo femenino en la formación de las sociedades contemporáneas (Aristizábal Montes; Celis, “La rebelión”) sino que además lo ha hecho desde un locus complejizado por una episteme caribeña particular: la del Macondo garciamarquiano y sus eminentemente masculinos representantes literarios (Giraldo, *Más allá*).

Este señalamiento se une a lo que en otros lugares críticos ha sido denominado como un “fenómeno evidente” en la narrativa femenina caribeña, esto es, la cuestión de la amenaza constante a la autonomía del sujeto femenino narrado. En su trabajo sobre la adquisición de una subjetividad femenina para la narrativa caribeña Nadia Celis denuncia:

El proceso de feminización bajo la norma patriarcal requiere del desplazamiento del cuerpo “vivo” por el cuerpo “objeto” como soporte para la adquisición de la feminidad “normal”, dando origen a una disociación entre el ser y el cuerpo femenino que es el principal obstáculo para su constitución [en] una subjetividad autónoma. (“La rebelión” 5)

La escisión del cuerpo femenino que se desdobra en signos antitéticos, en fragmentos corporales, en imágenes especulares, no es tema exclusivo de la narrativa femenina caribeña (mucho menos la colombiana), mas sí se ve amplificado por los paradigmas y esquemas patriarcales imperantes en un caribe que reitera (y premia) al machismo como un valor cultural (Celis, “La rebelión” 3). El reconocimiento de este hecho, aunado a lo que Diana Palaversich cita como el paso del “realismo mágico al realismo virtual” (33), indica una forma de transición estética que, antes que la compra-venta de la diferencia cultural en contextos neoliberales

(Herrero-Olaizola)<sup>25</sup>, privilegia al *simulacro* como la herramienta de impugnación de la tradición que la precede.

Hay pues en Fanny Buitrago una relectura de las herencias que como caribeña son evidentes en sus novelas. Una especie de “reinmersión en las fuentes primigenias” que, parafraseando a Ángel Rama, intensifica valores peculiares al tiempo que ostenta una capacidad significativa que los torna invulnerables. De la mirada pragmática y crítica de la autora surgen personajes que pueden hacer ese tránsito del caribe mítico preconizado por *Cien años de soledad* hacia una ciudad hiperreal en la que el dominio de la imagen termina por convertir toda fabulación del origen en un acontecer perpetuo, una tradición cínicamente cuestionada y por tanto —y al contrario de cómo lo expresara Rama— vulnerable. Pachón Padilla dirá confirmando esto último que: “[D]e lo sincrónico a lo diacrónico, el acontecer de un Caribe legendario se diversifica [en Buitrago] en un laberinto de rostros, aventuras, conductas” (Manual 447).

Fanny Buitrago ha publicado desde su primera novela *El hostigante verano de los dioses* casi de forma ininterrumpida y en géneros tan diversos como teatro, ensayo, cuento corto, literatura infantil y, por supuesto, novela. Su novelística, reconocida por múltiples premios y honores<sup>26</sup>, se conserva vigente al vincular en su quehacer “temas y lugares contemporáneos que

---

<sup>25</sup> Para Palaversich el realismo mágico junto con otros “conceptos sagrados de la cultura latinoamericana” como “el proyecto político de izquierda y la noción de una cultura propia y autóctona basada en la cultura popular, el mundo rural y las tradiciones indígenas” no significa nada más allá que “estereotipos de lo latinoamericano embalados para la exportación” (34). Adicionalmente, Daniel Balderston explica como: “The concept, however confused, became inelibly associated with Gabriel García Márquez epic novel *Cien años de soledad* (1967, *One Hundred Years of Solitude*). From there the term became largely the property of publicists and journalists; literary critics despair of finding a coherent concept in magical realism. It certainly does not define a dominant tradition in Latin American writing since the 1970s” (503).

<sup>26</sup> Premio Nacional de Teatro (1964) por *El hombre de paja*, obra incluida en *Las distancias doradas*, libro publicado el mismo año; Premio de la Temporada de Verano de Buenos Aires (1965) por el relato *La garza sucia*;

permiten situarla desde el punto de vista estético y sociocultural en esa ambigua y polivalente condición histórica llamada posmodernidad” (Grupo Ceilika 8).

Mas a Buitrago podemos situarla en una tradición más amplia que su trabajo personal. Debido a su sólida trayectoria en las letras colombianas la autora ha sido señalada como nadaísta, es decir, como miembro del movimiento estético liderado por el poeta antioqueño Gonzalo Arango (1931-1976). Según Aristizábal Montes, “se llamaban ‘nadaístas’ porque no creían en nada y porque todo les importaba nada, excepto la poesía” (54).

En un breve recorrido a las influencias literarias de Buitrago, Luz Mary Giraldo aclara que fue el mismo Arango quien la incluyera en su “Geniología de los nadaístas” (1966) como “mujer que piensa” y que, cita Giraldo: “cambió su muñequero por una máquina de escribir y empezó a disparar una morbosa y tierna literatura con prodigiosa imaginación” (*Más allá* 179). Pero aproximadamente en 1968 la autora pidió su exclusión oficial del grupo (Procultura, *Manual* 201) ya que para ella, los nadaístas: “subestiman todo [mientras para mí] todo es importante: la vida, las cosas, el amor. A todo le doy características de montaña” (Giraldo, *Más allá* 179).

Algunas de sus novelas, como *El hostigante verano de los dioses* y *Cola de zorro*, han sido identificadas con las premisas del movimiento fundado por Arango en tanto “los personajes carecen de metas concretas o sendas claras y sus existencias tienden a ser ante todo aburridas”

---

Finalista del Premio Biblioteca Breve Seix Barral (1968) por su novela *Cola de zorro*; Premio de crítica literaria de los diarios *El Tiempo*, *El Nacional* y *Revue de Deux Mondes* (1974) por el relato *Pasajeros de la noche* obra incluida en la colección *Bahía Sonora* (1976); Segundo lugar del primer premio Unesco y Editorial Voluntad de Literatura Infantil (1979) por *La casa del abuelo*; Premio Villa de Avilés, Asturias (1984) por *Tiquete a la pasión*; Premio Felipe Trigo de Narraciones Cortas (1986) por el relato *Los fusilados de ayer*.



(Williams, *Una década* 28)<sup>27</sup>. Pero este tipo de lectura ha sido refutado por otras interpretaciones más comprehensivas de la totalidad de la obra, como la que hace Giraldo:

Sus obras son fruto de la vida que no es ni grata ni ingrata, sino constatación de la existencia hecha tal como el hombre la construye [...] Esto explica que la vida cotidiana sea material invaluable en sus obras [...] su forma de escritura, análoga a la de un pintor, recrea la realidad “desfigurándola” a la vez que refigurándola desde la parodia. (*Más allá* 177)

Al mismo tiempo su inclusión dentro de un grupo de voces que sólo hasta la década de los sesenta hará su aparición en la escena literaria nacional colombiana, ayuda a posicionarla como precursora dentro del grupo de narradoras femeninas de tono propio y original. La autora, junto a escritoras como Albalucía Ángel (1939) y Rocío Vélez de Piedrahíta (1926), construye una alternativa abierta y polisémica al boom que por aquella fecha inunda el continente americano.

Aunque considerada entonces como representativa del grupo de voces que configura una narrativa distintivamente femenina para Colombia, la autora se ha reconocido abiertamente opuesta a su clasificación como “escritora feminista” ya que esta noción de una escritura netamente femenina, dice Buitrago, funciona en detrimento del contexto universal al que toda literatura debería aspirar. Como escribirá en un ensayo crítico publicado en la Revista *Quimera* #9 de Bogotá: “la literatura no es femenina ni masculina, sino buena o mala” (Aristizábal Montes

---

<sup>27</sup> Por otra parte, y desde otro lugar crítico, Buitrago ha sido clasificada como miembro de la llamada Generación de 1970, la cual “se ha diferenciado por el gran dinamismo desplegado en sus descripciones; una mayor sinceridad en la manera de asumir sus variados planteamientos, y el modo riguroso y directo de enfrentar el tratamiento de temas nacionales” (*Manual* 561). A esta generación ingresa gracias, y fundamentalmente, a su novela *Legado de Corín Tellado*, recopilada en el volumen que comparte con cuatro cuentos cortos y que fuera titulado *Los amores de Afrodita* (1983). Según Eduardo Pachón Padilla, principal responsable de la clasificación genérica de Buitrago (*Manual* 511), la novela representa un estudio sobre la “actual Bogotá, con las turbaciones de una nueva sociedad ‘emergente’ [y] por ello se convierte en un dechado de las disquisiciones mencionadas anteriormente” (*Manual* 566).

53)<sup>28</sup>. Aún así, este tono narrativo “femenino [mas] sin grandes sobresaltos feministas” (Giraldo, *Más allá* 175), ha sido identificado por más de uno de sus críticos como básico para la constitución de toda su obra (Ortiz; Aristizábal Montes; Giraldo, *Más allá*).

Aún si Buitrago no pretende pues “ser representante de la mujer en la literatura” (Giraldo, *Más allá* 182) dicho tono narrativo (tendiente al feminismo) es notorio en varias de sus novelas, particularmente en *Señora de la miel*. Obra que se propone sea pensada como la culminación de un *bildungsroman* erótico que ya estaba presente en novelas previas como *El hostigante verano de los dioses*, *Cola de Zorro* y *Legado de Corín Tellado*. En estas novelas, en las que la feminidad se dibuja como el tabú que sanciona y ata el dócil, subyugado y carente de significado cuerpo femenino al goce masculino, se prepara el terreno para que en *Señora* se reelabore

el tema del deseo y de su relación con la subjetividad femenina y con el signo “mujer”, incorporando en un mismo personaje [el principal] la lucha entre la sexualidad apropiada por el poder y una forma alternativa de placer. (Celis, “La rebelión” 247)

*Señora* constituye un exitoso esfuerzo por reconstruir y reescribir el cuerpo femenino desde un erotismo emancipador que funciona, como argumenta Gregory Utley, “as a form of transgression, engendering in Teodora”, el personaje principal, “a new subjectivity after an unlikely journey of self-discovery and understanding by means of bodily pleasure” (141). La voz femenina que en esta novela se descubre libre de la atadura patriarcal, en *Bello animal* se retoma,

---

<sup>28</sup> Contrastando esta posición de la autora, en la contraportada a la primera edición de su novela *Bello animal* se puede leer: “Rulfo dijo alguna vez que Fanny Buitrago era la mejor escritora latinoamericana porque escribía como un hombre”. Esta cita se encuentra cargada de significados que nos competen para el presente análisis ya que no solo reitera el peso legitimador de un autor como Rulfo sino también su claro señalamiento de una escritura masculina versus una femenina en la que Buitrago es refrendada dada su eficiente imitación de la forma escritural masculina.

casi veinte años después, objetivada, infantilizada, frustrada por un poderoso dispositivo de control: la mirada masculina.

¿Cuál es entonces la relación de un texto que privilegia la manipulación del signo femenino con lo hasta ahora planteado por este trabajo? *Bello animal*, vale reconocerlo, no se encuentra en este corpus por el protagonismo que el delirio ostente en tanto herramienta narrativa (lo que sí sucede con las otras tres novelas), sino porque la novela en sí repite la fórmula en la que trama y forma se conjugan como ortopedia, y luego simulacro, de la formación vincular. En esta novela el vínculo se ve minado por un reino de la imagen que propone hologramas en lugar de sujetos, intensificando el narcisismo propio de las sociedades contemporáneas y negando la posibilidad de goce del objeto de deseo que es el otro. Es decir, lo que involucra a la novela de Buitrago en la presente propuesta es la prerrogativa de un sujeto que se ata con *el otro* a partir de la carencia y que en este sentido propicia la emergencia de un escenario que niega o reitera (según la lectura) el trauma colectivo.

Así como con *Delirio* de Restrepo se *exploraba* la idea del evento traumático como el origen del delirio en tanto herramienta narrativa, y en *Tres ataúdes blancos* de Ungar se *profundizaba* en la idea de la novela realista contemporánea como una modelación literaria de realidades insoportables que redistribuía las cargas simbólicas de la violencia haciéndola vivencia nombrable, con *Bello animal* se propone *observar* el objeto encontrado en esta literatura realista contemporánea desde una mirada que suspenda el juicio ético y permita abonar el terreno designado a la última de las novelas del corpus a trabajar: *Los ejércitos* de Rosero. Esta última novela, en este sentido, será la que permita leer plenamente una forma de apropiación literaria del conflicto colombiano ya no como una búsqueda por los orígenes absolutos de la violencia

nacional y la cultura del trauma que esta ha generado, ya no por una designación de culpables, víctimas y victimarios, sino por una modelación narrativa tangible de la inasible realidad.

Recordemos que en una de las apuestas teóricas planteadas en la introducción a este trabajo se hablaba de las ficciones realistas contemporáneas como una configuración no solo de lo traumático sino de una intervención en la realidad. Dicha intervención se vincula a la interpretación de las múltiples violencias que subyacen a una sociedad particular y la manera como estas se relacionan para crear un tejido único (o fenómeno simbólico específico) entendido y apropiado como “identidad nacional”.

Las consecuencias literarias, sociales y estéticas de este movimiento de intervención en lo real serán material a trabajar en el quinto y último capítulo de esta serie de análisis. Mas por ahora daré un paso atrás para concentrarme en aquel melodramático simulacro de lo vincular que constituye *Bello animal*.

## **4.2 LA GRIETA Y EL LAZO, HETERONOMÍA DE LO VINCULAR**

A veces me pregunto si en realidad nosotros somos nosotros. Puesto que nosotros, como es natural, somos al mismo tiempo los otros de los otros. También ellos necesitan alguien a quien no poder aguantar, y ese alguien somos con toda certeza nosotros. No sólo nosotros dependemos de ellos, igual dependen ellos de nosotros [...] Todo esto, como es natural, no puedo decirlo en voz alta entre nosotros, es tan sólo una reserva mental mía que mejor es que me la guarde. Porque si no todos dirían: ¡Ahora lo sabemos con certeza, querido!, ¡en el fondo no has sido nunca uno de nosotros, nos has engañado! ¡Eres uno de los otros! Y entonces se me quitarían las ganas de reír, me retorcerían el pescuezo, eso es seguro. No debería pensar tanto en el asunto, no es sano.

Hans Magnus Enzensberger, “Soliloquio de un perplejo” (2002)

Los tres ejes teóricos que sostienen la relectura y el análisis de la última novela publicada por Fanny Buitrago son: la teoría del vínculo, el melodrama y la imagen especular, todos ellos englobados en el más amplio campo del simulacro y la simulación como fueran propuestos por Baudrillard. La propuesta de lectura de *Bello animal* parte de la premisa de que en la novela existe una estructura narrativa delirante mucho más compleja —aunque menos protagonista— que en *Delirio* o *Tres ataúdes*, ya que quien delira en su trama no es un personaje definido sino todos los personajes en tanto colectivo. Es decir, el delirio se manifiesta a través de la enferma trama vincular o relacional del grupo. Para exponer como se expresa este movimiento en la ficción generada por Buitrago es necesario comenzar por la descripción de la composición formal de la misma.

Como en casi todas las novelas de Buitrago hay una división en capítulos que conserva cierta simetría entre sí<sup>29</sup>. Las seis partes que conforman *Bello animal* se subtitulan: “Resonancias” (la cual va de la página 9 a la 62), “El brillo y la fiesta” (63-140), “Los muros” (141-82), “El antifaz” (183-232), “El agua” (233-79) e “Imágenes” (281-311). Cada uno de estos subtítulos se extrae de un aspecto particular de la historia que está siendo contada, es decir, el título es autocita del texto que encierra. En el cuarto capítulo subtitulado “El antifaz”, por ejemplo, la historia ocurre en torno a una fiesta de antifaces que culmina de manera trágica en un asesinato pasional y uno político. Los rostros de los asesinos no son revelados y el misterio planteado por la novela recrudece.

---

<sup>29</sup> Respecto a *Señora de la miel* por ejemplo, se han publicado estudios que se concentran en la lectura de su estructura dual (en la cual dos secuencias temporales intercalan episodios a lo largo de la novela solo para encontrarse de nuevo en los últimos capítulos de la misma), entendida como una manipulación cronotópica que representa los cambios en el personaje femenino principal. (Utleý; Celis, “La rebelión”; Bolaño Sandoval)

Esta práctica es significativa en tanto sugiere la importancia dramática que adquiere en las ficciones de Buitrago la nominación. Dicha voluntad estética funciona tanto para la estructura formal de la novela como para los personajes, quienes tendrán etiquetas autodescriptivas “altamente reveladoras de [su] papel dramático” (Santaemilia Ruiz 22) (como se argumentaba sucede también con *Delirio*) en lugar de nombres vacíos de significado. Gema Brunés, Helios Cuevas, Aurel Estrada, Marlene Tello, Fernando Urbano, entre otros, se erigen en metáforas representativas del valor social que ostentan sus acciones y diálogos. Este movimiento, que pudiera ser señalado como propio del género melodramático y por tanto para nada sorprendente, es revelador de las redes de significado que se tienden entre los personajes, y si como pretendemos parte importante del análisis es el exponer dichas redes relacionales y vinculares, el estigma o huella que constituye el nombre comienza a ser digno entonces de una segunda lectura.

En su antología de novela colombiana 1990-2004, Álvaro Pineda Botero comienza el resumen de *Bello animal* de la siguiente manera:

Aparecen más de treinta personajes, casi todos relacionados con la Agencia de Publicidad Mex. En primer lugar, la modelo Gema Brunés. Tal es el nombre comercial de Gema María Brunelés Duarte quien siendo apenas una niña fue descubierta por dos ejecutivos de la agencia –Aurel Estrada y Marlene Tello–.

(*Estudios críticos* 285)

El melodrama despliega la intensa pasión de su protagonista el publicista Marco Aurel Estrada por Gema desde el día que la conoce, cuando es apenas una adolescente, hasta que la convierte, a partir de campañas publicitarias, en

[u]na de las mujeres más fabulosas de América Latina [que] simbolizaba la feminidad y belleza imperfecta, terrenal, en oposición a las reinas virginales [...]

La modelo [era] la proyección del mundo ambiguo, inseguro, violento, ruidoso y desesperado del siglo XXI, con sus habitantes y ciudades atestadas, autopistas, redes de comunicación, máquinas, flotas, centrales nucleares, cohetes, naves y estaciones espaciales, armas, epidemias, guerras implacables. (45-46)

Aurel, quien es bautizado de esta manera en honor a uno de los exploradores que transitaran la ruta de Marco Polo, es pues el centro temático de *Bello animal* ya que la novela le otorga la facultad de determinar el rol de los personajes femeninos que lo rodean. La historia comienza y termina con él, así como con su relación con Gema Brunés, Carmiña o Carmín Estrada y Marlene Tello.

Al inicio de la historia se le anuncia a Aurel (y al lector), por medio de un mensaje telefónico, que Gema ha muerto, lo que lo lleva a salir en su búsqueda con la ayuda de Leopoldo Maestre, abogado sibarita que, al igual que Aurel, define su estatuto en el texto por la relación que establece con los personajes femeninos. Leopoldo será el padrastro, padre ilegítimo o legítimo, ex esposo o esposo, amante o ex amante de las mujeres en la novela, representando tanto para ellas como para Aurel la voz de una moralidad (cuestionable) que establece los límites de lo permisible en medio del exceso que engloba el universo de la ficción.

Mientras buscan a Gema en diversas clínicas de Bogotá (*Bello* 78) Aurel rememora el momento y el lugar en el que la conoció años atrás: una fiesta de año nuevo que duró varios días y en la cual coincidieron por primera vez los miembros de un grupo que ahora en presente se muestra compacto, agonizante y blanco de nuestra lectura. Dicho grupo, formado por los mismos Aurel, Leopoldo y Gema (ahijada y protegida de Leopoldo), incluye también a: Marlene Tello, ejecutiva de la agencia de publicidad mencionada por Pineda Botero y ex amante de Aurel; Fernando Urbano, senador de la República y candidato presidencial que tiene en su haber seis

hijos bautizados con los nombres de próceres de la nación: Antonia, Columba, Ricaurte, Francisco, Simón y Camilo; el poeta Ignacio Homero Cáceres y su amiga Ofelia Valle, presuntamente asesinados por Helios Cuevas en un crimen pasional; Juana Inés Calero y su hija Carmiña, quien en presente se encuentra casada con Aurel; Ana Bolena Rojo, o la modelo que le disputa a Gema su lugar en el podio publicitario nacional e internacional; y, el ya mencionado Helios Cuevas también llamado por la novela “el modelo asesino”, amor de juventud de Gema y su compañero de campañas publicitarias.

El argumento de *Bello animal* puede ser considerado entonces desde dos grandes tramas complementarios. Uno de ellos trata del asenso, auge y caída de “los siameses recién separados” (129), “ángeles desnudos” (131) o “monstruo de dos cabezas” (167) que es la pareja Gema/Helios en el mundo publicitario colombiano. Estos personajes constituyen un símbolo tan ambiguo como los anuncios publicitarios que la novela les atribuye:

[Gema] vestía un traje color lavanda, escotado, liviano, y se apoyaba en un muro construido con espinazos y costillares de res. Entre estómagos abiertos, tripas corrugadas, enormes lonjas de manteca dispuestas como gobelinos, el rostro transmitía candor, indefensión. Los ojos fulguraban. Tras ella, patas y cabezas de carnero colgaban de garfios herrumbrosos, riñones cruzados por estrías grasientas, corazones e hígados de un rojo carmesí. Sus manos extendidas, moreno-pálidas, sin joyas, ofrecían entrega, abandono total [...] la enmarcaban altos edificios, campanarios, humo de chimeneas, terrazas que lo mismo recordaban zonas superpobladas de Bogotá, Lima, Nueva York, Ciudad de México, Puerto Príncipe, Sao Paulo o Manila. (21)



En esta imagen —en la que de un primer plano la escritura avanza hacia una panorámica de la modelo—, se transforma el cuerpo de Gema en objeto parcial sin sujeto. Su reflejo fragmentado se mediatiza y se ve lanzado a una trampa de fondo primigenio, licantrópico y excesivo. La dualidad que es la pareja de adolescentes —y después de adultos— es manipulada por la industria publicitaria que comercializa los cuerpos haciendo de estos el espejo en el que la sociedad refleja un narciso colectivo regulado, en este caso, por la economía de consumo.

En su análisis sobre la serie fotográfica de Cindy Sherman titulada “Untitled Film Stills”, Joan Copjec argumenta que la multiplicidad de sentidos de la imagen femenina expuesta se da gracias a fragmentos (un seno, un brazo, un labio, etc.) que como parásitos separan continuamente a la mujer de su propio cuerpo, de su propio goce (101-02). Esta perspectiva, de inspiración lacaniana, invita a pensar el cuerpo expuesto por la imagen publicitaria como un conjunto de objetos extraños entre sí, en constante tensión y por tanto tendientes a abrir una grieta en la identidad en tanto imaginario ente unificado. Esta manera de leer las imágenes descritas por Buitrago en su novela pretende otorgar sentido a segmentos como este:

Desnudos, retadores, Gema y Helios, brazos y piernas entrelazados, sus rostros cercanos al orgasmo. Eran como un monstruo de dos cabezas, rostros bellísimos y un cuerpo deforme; a la vez, los iris fulgentes y codiciosos del ojo infinito de la mosca universal. (*Bello* 167)

Este sería pues, como mencionaba, el primer gran trama en el argumento de la novela. Una segunda línea narrativa estaría en el viaje iniciático que representa la formación, crisis y disolución del grupo de personajes ya mencionado. Mientras en la primera se explora la imagen corporal mediatizada y el cuestionamiento de la unidad del yo, en la segunda se trabaja el vínculo escamoteado por dicho reino de imagen. Como argumenta la novela:

La imagen es voraz, exige y exige, se transforma a cada instante, hasta que devora a las personas y de ellas no deja sino espejos: ojos, iris, retinas, pantallas, películas, poliedros y huevos de mosca. (297, énfasis mío)

Para explorar la relación entre ambos y su representación melodramática es necesario exponer qué se entiende por *vínculo* y cómo este se ve expresado en la ficción.

#### 4.2.1 Teoría del vínculo

La psicología social en tanto disciplina ha tenido por objeto de estudio la formación relacional entre sujetos, es decir, la formación de la trama vincular. Uno de los principales exponentes de la disciplina para América Latina fue Enrique Pichón-Rivière, psiquiatra suizo-argentino que en la década de los cuarenta ayudó a fundar la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA). El enfoque teórico de su práctica analítica distaba de las corrientes en boga ya que se concentraba en el sujeto constituido en sociedad y por tanto solo analizable desde las redes sociales a las que se adscribía. Como describen Tubert-Oklander y Hernández de Tubert en su libro dedicado al análisis grupal para América Latina:

Pichon-Rivière's emphasis on the social and political aspects of human existence, and his contention that they were fundamental for the construction of the subject and his inner world (Pichon-Rivière 1979), set him increasingly apart [...] His work is really a breakthrough in psychoanalytic theory and practice. It is a major contribution towards the development of a new paradigm of the human being that we so sorely need. (34)

En su concepción del sujeto, el *otro* es modelo, ideal y condición de supervivencia por igual. Ese otro, necesario, semejante y extraño a la vez, es parte de una relación triangular en la

que “el gran tercero [...] es la cultura” (Pichon-Rivière 4). Para el analista, si se modifica uno solo de los elementos de la estructura vincular los demás resultan afectados. Teniendo presente que la cultura hace parte del andamiaje y que esta está a su vez supeditada a la historia, es decir al paso del tiempo, es apenas natural inferir que la relación vincular tripartita es mutante y conflictiva.

Una de las cualidades principales del vínculo, en tanto efecto, es su relación con los objetos internos o externos, y más allá de sus atributos conflictivos y cambiantes la relación objetual pone al centro del vínculo una tensión agresiva intrínseca. Es decir, el vínculo es por naturaleza violento. Parte del estudio de lo vincular involucra pues determinar si la agresión sobrepasa los límites de lo sano para entrar al terreno de lo patológico, esto es, si en la relación con los objetos internos o externos conlleva una modificación y un aprendizaje, o si por otra parte lleva a una estereotipia de las conductas conservándolas inmutables.

Si se determina entonces que el vínculo tripartito es condición necesaria para la constitución del sujeto y que este no puede prescindir del cambio ya que es parte fundamental del mismo, se verá como la inmutabilidad y negación al cambio puede ser problemática y producir una patología.

En medio de esta reflexión, acerca de un vínculo sano o uno enfermo, se encuentra pues la relación con el objeto de deseo. Tengamos presente que el objeto puede ser otro sujeto. La posición frente a dicho objeto es lo que también fuera llamado por Freud “contenido latente”. Respecto a la relación del contenido psíquico latente y el objeto escribirá Hernando Alberto Bernal:

Hacer manifiesto lo latente coincide con las observaciones hechas, no solamente por Freud, sino por Morín, Castoriadis y Bourdieu, quienes insisten en que detrás

de lo manifiesto y aparente, se oculta siempre algo más, algo que habla de las verdaderas intenciones del sujeto o de la verdad oculta tras las máscaras. Desenmascarar al sujeto: esta es la fórmula en la que coinciden todos estos autores, con el propósito de “despertarlo”, hacerlo más consciente de sus conductas, hacerlo responsable de las consecuencias de sus actos. (s. pág.)

La heterónoma relación vincular, es decir la imprescindible, conflictiva y por naturaleza agresiva presencia de los *otros* en el *uno*, acusa patología en tanto repite conductas, discursos o pensamientos constantemente. La enfermedad no está pues en un vínculo agresivo y conflictivo —ya que toda relación vincular tiende a ello—, sino en la repetición que se resiste a la modificación, al cambio, y que por tanto intensifica dicha agresión, dicho conflicto.

En la historia “representada” en *Bello animal* el grupo de los personajes principales que decíamos se unen para delirar en tanto colectivo, personifica una identidad que respira una conciencia enferma. La relación de este cuerpo colectivo con sus objetos internos y externos es repetitiva, inmodificable y rígida. El universo de banalidad, exceso y hastío que estos habitan, es decir la cultura o tercer gran otro de la relación vincular, hace eco de aquella máscara a la que hiciera referencia Bernal en la cita anterior, enmascarando de apatía las consecuencias de los actos.

El grupo, que se comienza a formar en el capítulo llamado “El brillo y la fiesta”, avanza, como una corte real, de un lugar a otro. Dicha avanzada comienza un día de año nuevo tal vez quince o veinte años atrás (*Bello* 56) y prosigue durante algunos días por los diferentes espacios interiores (casas, apartamentos, complejos comerciales, funerarias, etc.) que encierran al melodrama. Como lo describe la novela misma, este movimiento se efectúa en el espacio de las relaciones:

[T]enían una cita en un paso de frontera. Travesía que se efectuó en grupo, como si invisibles mentores lo hubiesen decidido sin consultarles. En la marcha por el nuevo territorio, fértil y engañosa tierra prometida, encontraron alianzas, amistades, traiciones, amor, celos. (149)

La novela intercala los sucesos de la avanzada en el pasado con un misterio que se plantea en el presente: el posible suicidio y desaparición de la supermodelo Gema Brunés. “—Gema Brunés se muere —cantó la grabadora—: Gema Brunés está en peligro” (9) dice el incipit del texto, inaugurando un presente enigmático que se apoya en el pasado como fuente de explicación. Las secciones que dividen los seis capítulos proceden entonces rítmicamente: las impares representan el pasado, las pares el presente dominado por la inminente muerte de Gema.

La línea argumental de la novela en sí es mucho más sencilla de lo que la intrincada red de personajes permitiría sugerir. El fallido suicidio de Gema tiene como causa la indiferencia de Helios Cuevas, quien después de varios años preso ha sido puesto en libertad y no la ha buscado.

Para ella, que al surgir como ídolo había abandonado su adolescencia, su barrio, su colegio, sus amigos, la persona más cercana a su yo, era Helios Cuevas [...] No podía imaginar que él obtendría la libertad por sus propios medios o iniciara una nueva vida sin contar con ella. Tal revelación la había llevado al suicidio frustrado, a terminar con su carrera, a buscar la muerte social. (*Bello* 287)

Gema y Helios, chivos expiatorios de las actividades amorales del grupo, entran a la historia como un par de adolescentes enamorados y la dejan como dos adultos convencionalmente unidos por lazo matrimonial. La idea de personajes que *entran* y *salen* de la historia no es sólo metafórica sino también temática ya que recordemos *Bello animal* gira en

torno de Aurel Estrada y desde su mirada, ya no sólo focalizadora sino en tanto juicio de valor subjetivo,

Nada quedaba de Gema. No era ya la diosa Venus que él [Aurel] deseara por encima de todas las mujeres, el temor al ridículo. No era su Gema Brunés, la imagen más cotizada y espléndida del país, de América Latina. Sino la comadre que estaba a punto a de casarse con un ferretero panzón, abotagado... ¿A quién le interesaba? No a él. (303)

La “mirada” (gaze) —en este caso la de Aurel— en oposición a la “visión” (look), es un acto provocado por la presencia de ese otro definitorio, ese otro necesario, que se convierte en objeto en tanto debe “compose herself for the gaze [it] presupposes” (Copjec 72). Cuando Aurel declara su adoración por Gema el reclamo es por su imagen cosificada y fragmentada: “Aurel se ha casado con un icono. Gema no es real, sino un producto bien concebido y publicitado, una ‘imagen-joya muy cara’” (175). Cuando expone su repudio por ella dicha imagen ya se ha esfumado: “En tu corazón Gema no es Gema, sino la imagen y recuerdo de Gema” (297). La otredad que es Gema con respecto a Aurel es condición de goce, y por tanto de formación narcisista. En el momento que Aurel decide cortar sus lazos con la imagen de Gema y “declararla” en decadencia se extravía a sí mismo:

Al pasar, contempló su rostro en una bandeja. Alargado, el cuello y las mandíbulas como dispersos al reflejo del acero inoxidable. No era él —Aurel Estrada— sino una proyección, otro hombre dueño de la impasibilidad que gobernaba su exterior. (307)

El marco interpretativo de la relación de Aurel con los cuerpos femeninos objetivados en la historia es entonces el del “melodrama”<sup>30</sup>, el cual, por su parte, no solo expone el mundo fraudulento e inauténtico del cual surge como género —en este caso el de la sociedad colombiana contemporánea— sino que presenta, como argumenta Copjec, un tipo de respuesta particular a este mundo. Melodrama, dice la autora, “attempts to redress the particular failure it perceives by making up for what appears to cause it. In brief, it responds to the absence of any limit by imposing imaginary limits on it” (122). Límites imaginarios que en este caso se definen a partir de la “simulación” de una experiencia vincular verdadera.

El modo melodramático, que para Peter Brooks constituye una estética expresionista nacida con la Revolución francesa, se alimenta de la teatralidad y el exceso, la maquinación y la lucha entre contrarios. Tiene, por definición, un tono y registro propios, diferentes por ejemplo a los de la estética barroca o romántica, y aunque para Brooks pudiera ser pensando como un “typological pole, detectable at all epochs” (14) es el momento epistemológico en el que decae la autoridad de la tragedia cuando surge el melodrama, precisamente como respuesta a la pérdida de la visión trágica del mundo.

Esto por otra parte no implica que el sentido de lo trágico se haya disipado completamente sino y por el contrario que se ha exacerbado hasta el punto en que su única forma de transmisibilidad es a partir de su satirización. Así nace el melodrama moderno.

---

<sup>30</sup> El uso de la noción de melodrama para la literatura produce el cuestionamiento natural de su aplicabilidad. Si nos ciñéramos a una definición etimológica del término no lo podríamos usar en análisis literarios, por lo que Peter Brooks argumenta que: “The word melodrama means, originally, a drama accompanied by music [...] it then came to characterize a popular drama derived from pantomime (itself accompanied by music) that did not fit within any of the accepted genres [...] Even though the novel has no literal music, this connotation of melodrama remains relevant. The emotional drama needs the desemanticized language of music, its evocation of the ‘ineffable’, its tones and registers” (14). La musicalidad del melodrama en términos literarios es igualmente sensorial mas es una evocación, ocurre en los límites de las variaciones tonales y estructurales del texto por lo que requiere una experiencia previa por parte del lector con el género audiovisual a evocar.

La tragedia satirizada que subyace al melodrama protagonizado por Gema, Helios, Aurel y el Grupo, es por una parte la inmutabilidad que patologiza los vínculos que los unen como colectivo pero por otra, tal vez más representativa a nuestros fines, la realidad incontenible del conflicto nacional colombiano al que, aunque omnipresente en la vida de los personajes, el melodrama se niega a pertenecer. Ortopedia y simulación de la experiencia vincular, el melodrama de *Bello animal* apuntala un trauma colectivo observable en la repetición, negación o ironía en diálogos y conductas referentes a la violencia en Colombia. Al respecto puede leerse sobre una guía turística de la ciudad de Bogotá:

A Bogotá se la identificaba con la inseguridad, la violencia y la aventura [...] al turista se le indicaban calles signadas por resonantes asesinatos; mansiones desiertas y fabulosas decomisadas a los narcotraficantes, con grifos de oro, calabozos y patíbulos; así como edificios derrumbados por bombas de alto poder, a causa de la guerra que asolaba el país y en la cual intervenían tantas facciones que nadie tenía control sobre la misma, ni mucho menos poder para detenerla [...] En las páginas centrales se afirmaba: “En las calles de Bogotá usted puede conducir un automóvil [como] loco, jugar a los suicidas-homicidas si sorteas a pie el tráfico que ostenta el dudoso blasón de ser uno de los más caóticos y peligrosos del mundo. En Bogotá, la emoción, el pánico y la diversión están siempre al alcance y escoltan al viajero” [...] “En todos los aeropuertos del mundo los sellos de la República de Colombia son mirados con recelo y se consideran sospechosos quienes nos visitan”. (*Bello* 97)

Las páginas de *Bello animal* no solo ridiculizan la inseguridad y amenaza constantes a la vida en la ciudad capital sino que también banalizan las consecuencias del conflicto armado: “los



mártires de la violencia política significaban prestigio y veneración, pero no generaban divisas” (284). Forma de protesta velada a través del género o sumisa aceptación de una realidad innegable, *Bello animal* suspende cualquier pretensión de verosimilitud favoreciendo la incertidumbre por el origen del drama. Como escribirá Copjec al respecto:

The melodramatic world is one in which *masks proliferate as masks*, as disguises that flaunt their thinness. The many copies or *simulacra* circulating through it refer not to an ideal lodged elsewhere that one strives to attain while feeling powerless to do so, but rather float the complaint that no such ideal exists. (116, énfasis mío)

El nexo entre teoría del vínculo, melodrama y simulacro —como fuera propuesto por Baudrillard—, es pues evidente. La realidad se ve substituida por una hiperrealidad sintetizada con el imaginario que provee nuevos modelos de realidad sobre los cuales se constituye el vínculo, y si dichos modelos reproducen *ad infinitum* universos simulados, el vínculo en sí se constituirá como simulacro de la relación subjetiva. Una simulación, escribirá Baudrillard,

which can go on indefinitely, since – unlike “true” power which is, or was, a structure, a strategy, a relation of force, a stake – this is nothing but the object of a social demand, and hence subject to the law of supply and demand, rather than to violence and death. Completely expunged from the political dimension, it is dependent, like any other commodity, on production and mass consumption. Its spark has disappeared; only the fiction of a political universe is saved. (181)

Cuando Gema reaparece en el recuerdo de Aurel durante los primeros capítulos lo hace en forma de imágenes fraccionadas ya como figura de inocencia en periodo de latencia, es decir como energía sexual neutralizada, o como figura unidimensional en el espacio de la campaña

publicitaria. Es en este último tipo de imagen donde la simulación descrita por Baudrillard convierte a la realidad descrita por la novela en hiperrealidad, en tanto lo que se narra en estos párrafos podría estar ocurriendo en la realidad y viceversa.

Al perder la certeza respecto a si el universo político se origina en la ficción o si la ficción se origina en el universo político, se fractura la racionalidad del mundo conocido y se realiza el contagio de la imaginación melodramática. Para mejor ejemplificar el proceso de hiperrealización vale recurrir a la descripción de una de las campañas recordadas por Aurel:

[Gema] estaba en un extremo de la falsa plazoleta en proceso de falsa construcción [...] transmitía desamparo, necesidad de protección, tristeza ante un presente incierto. A sus pies [...] se amontonaban trajes de encaje blanco, etamina verde alga y terracota [...] La revista Time publicó en su portada un aspecto global de la falsa plazoleta, tomado a partir del maniquí, señalándola como símbolo del caos y el desconcierto que imperaban en Colombia (y la violencia, lista a impregnar con sangre el diario acontecer), preguntando si la arena no indicaba la cocaína que pudría los cimientos institucionales con su nefasto poderío. No faltó el analista que se refirió a la influencia de la guerra en los simbolismos utilizados por Gema Brunés y sus creativos. (65-66)

#### **4.2.2 (Dis)locación y delirio**

Más allá de cómo surge la hiperrealidad dentro del texto es importante remarcar también la relación con los espacios. Si como se mencionaba, la avanzada del grupo en el contexto del pasado se da en espacios interiores —es decir, la vinculación entre sujetos ocurre en la seguridad planteada por el límite—, el desequilibrio entre tales vínculos ocurre por oposición en los

espacios exteriores, específicamente las calles de Bogotá. El espacio interior en la novela representa seguridad mas no solo en términos metafóricos sino también metonímicos. La casa del senador Urbano y sus hijos, lugar donde el grupo se estaciona para el día de año nuevo, es por ejemplo una fortaleza en medio de un idílico paisaje del cual se separa por “Un alto muro de piedra” (107):

La maravilla y la fragancia duraron sólo un instante. Otros guardias, con metralhas y radioteléfonos, reforzaban la vigilancia [...] La casa, edificada por una firma de arquitectos especializada en clientes selectos, garantizaba máxima seguridad ante posibles secuestros y atentados [...] —Un arquitecto no puede darse el lujo de edificar residencias. Ahora la mayoría de la gente vive en jaulas, gallineros o fortalezas —recordaba Estrada las palabras de su padre, al recorrer las estancias durante *la primera mañana de aquella amistad*. (107-08 énfasis mío)

Aurel, quien hubiera querido ser arquitecto como su padre, soñaba con crear un “diccionario visual de ciudades. Unas reales, otras cimentadas por la leyenda” (20). Ciudades sacadas de la literatura, la mitología o la historiografía y representadas a través de tecnología holográfica inexistente; “sitios alienados en la topografía de su memoria, en donde existían territorios condicionados a la posibilidad de imaginar, dibujar, construir, filmar” (106). Esta fantasía repetida, aumentada, reforzada a lo largo del texto le ayuda a Estrada a escapar de espacios interiores que para él resultan amenazantes e intolerables como por ejemplo la recién descrita fortaleza Urbano. En el momento en que se encuentra conociendo esta casa Aurel retoma sus pensamientos respecto a lo que para él se irá convirtiendo en un proyecto cada vez más tangible (aún si todavía no es más que una idea). Pero lo mismo le sucede fuera de los límites de seguridad. La ciudad de Bogotá descrita como caótica, sucia y gris, es para Aurel un

territorio afectivo donde: “A no ser por el cielo deslumbrante y una línea de autobuses rojos, se podría señalar [...] como una avenida hacia los precipicios en donde terminan las pesadillas del mundo” (290). Allí también se requiere fantasear, especialmente en momentos que son clave para las dos historias de las que se compone la novela, la formación de un grupo privilegiado en el pasado y la búsqueda de una Gema falleciente en el presente:

*Mientras visitaban* la tercera clínica en la lista, una pequeña y costosa, situada en el nororiente, *Estrada supo* que el proyecto [del Diccionario visual de ciudades] era excelente. Pero que necesitaba un enfoque preciso antes de contratar un equipo de investigadores. (146 énfasis mío)

Ambos espacios, la calle o el hogar, repelen la vida, invocando el irrealizable proyecto de fantasía que clama por un espacio habitable que no existe en su realidad. La metaficción —en tanto conciencia de la ficción—, se torna evidente e incómoda al presentar a un personaje que no logra pertenecer a su universo ficticio. Es como si en el pensamiento de Aurel Estrada, del cual el lector es testigo mudo, se revelara el mundo de *Bello animal* como el de un melodrama que habita en un universo imposible.

Sobre las ruinas de los vínculos subjetivos Aurel imagina ciudades que son brújulas flotantes (173) y prometen fastuosidad (20). Ante las quebrantadas ciudades fantasmales arrasadas por el tiempo, la crueldad y la barbarie (208) él contrapone

la descripción de Shangri-La, ese territorio inventado por James Hilton, en donde no existían ni la enfermedad, ni la vejez, ni la violencia; sólo para divertirse y alejar sus pensamientos de la guerra, la muerte, el oprobio de vivir en un país dominado por el miedo. (203)

Si como planteaba al inicio de este capítulo lo que involucra a la novela de Buitrago en la presente propuesta es la prerrogativa de un sujeto que se ata con el otro a partir de la carencia propiciando el escenario que niega o reitera el trauma colectivo, es posible notar en los pensamientos de Aurel Estrada —de los que solo el lector es testigo— su alienación no solo de *los otros* con los que comparte la ficción sino del espacio que el personaje debería habitar. Solo a través de sus fantasías y sueños advertimos la inadecuación de la que es presa Aurel Estrada:

A menudo, soñaba con el país dividido por un muro electrificado, la guerra total, el poder tomado por terroristas. Al despertar, estremecido por ahogos asmáticos, lo dominaba un miedo delicuescente que lo impulsaba a encender el televisor, mirar los noticieros, para contemplar los combates, las explosiones, la tierra arrasada y el horror que imperaba en muchos lugares del país. (273)

Este personaje, percibido por su entorno como un hombre apabullante y “una de las inteligencias más brillantes del país, con un porvenir ilimitado que no descartaba ni la presidencia” (31), estará dividido como se mencionaba en tres miradas femeninas: la que posa sobre Gema Brunés, haciéndola objeto de su deseo erótico y luego blanco de su juicio ético; la que le corresponde a Marlene Tello, “mujer exitosa” que a pesar de “no haber fungido como la compañera o amante traicionada” (154) vive un amor frustrado por Aurel desde hace muchos años; y Carmiña Estrada, su esposa en el presente a quien conociera siendo apenas una niña durante la fiesta de navidad. Es en este último personaje en quien me quisiera enfocar a continuación para cerrar este tramo en el análisis.

En el primer capítulo de este trabajo se mencionaba que el delirio nace de una insistencia inconsciente que instituye la necesidad de resolución de lo reprimido y que por ello se piensa como la única psicopatología que conlleva su propio proceso restitutivo. El delirio, en tanto

psicopatología, es decir, en tanto descripción interpretativa de conductas subjetivas, constituye entonces una ortopedia precaria generada para compensar una carencia (Castilla del Pino 156). El delirio, en tanto dispositivo narrativo, es por otra parte la manifestación de la latencia de dicha carencia en alguno de los elementos estructurales de la ficción. Esta diferencia, importante para establecer la distancia crítica entre análisis literario y la corriente teórica conocida como psicobiografía, incluye tratar a los elementos de la ficción (trama, tiempo, espacio, narrador/es) como hipotéticos sujetos reales, que aunque dispuestos al análisis solo muestran (manifiestan) lo que ha sido escrito en la novela. Leer *Bello animal* a partir de la premisa delirante implica pues reconocer y señalar en la ficción dichas latencias. Una de las más significativas ocurre con el ya mencionado personaje de Carmiña Estrada.

A este personaje lo encontramos descrito en los recuerdos de Aurel como “una niña diminuta [...] y preciosa” (76) que en el presente de la novela ya se ha transformado en una mujer “sofisticada, gentil y elegante” (308) que “no se destacaba como ejecutiva, deportista o anfitriona. Era una belleza y punto” (271). La parquedad en su descripción contrasta fuertemente con el rol que representa en la vida de Aurel y de los demás personajes al ser introducida a la historia como una niña (rasgo inscrito en el nombre *Carmiña*) que nunca crece. Adulto que se oculta bajo su cama a comer chocolates en momentos de crisis (235), que no soporta la idea de convertirse en madre dado que aún se siente niña (272, 308), que solo se alimenta de comida rápida (139), la fragilidad de Carmin no es solo física sino también emocional. El motivo de sus actitudes infantiles es, para Juana Inés Calero, su madre, que:

—tiene miedo. Al morir, su padre la salpicó de sangre. Intentaron secuestrarlo en su presencia y él se resistió. No lo recuerda, pero lo siente. [...] —Carmin no tenía ni seis años y nunca se supo cómo pudo escapar. Después estuvo veinte días

en coma, deshidratada. Al recobrar el sentido conservaba imágenes confusas: su papá herido, la caminata en la oscuridad... Con los meses recordó, volvió a olvidar, y yo le acomodé la historia del accidente. No acepta nada más... ¿Qué más da una versión u otra? (234)

Pero las versiones sí importan. De hecho para Aurel, su esposo, importan tanto que constituyen aquello que lo aleja del grupo, que lo desconecta de todo —incluso de sí mismo (307)—, y que lo acerca solo a las ciudades de sus fantasías. Una vez Aurel destituye el poder de la imagen de Gema a través de observaciones como esta: “era obvio que Gema y Helios eran el uno para el otro [...] el más vistoso ejemplar del ofiuco<sup>31</sup> abigarrado de donde procedían. No eran los iris de la mosca universal, sino ácaros mutantes” (301), y decide reconciliarse con Carmiña (308), regresa a la fantasía de:

los territorios fantásticos [de] múltiples pantallas que dominarían —como una red de imágenes e información sin principio ni fin— los muros y la vida cotidiana de las ciudades del futuro, a semejanza de millones de insomnes ojos de Argos. ¿O de un omnipresente y terrorífico ojo-de-Dios-Pantalla-mosca? (311)

La proliferación de signos expresada en ésta, la última página de la novela, responde a una fisura inusitada en la continuidad del texto en la que el error se ha colocado en el lugar equivocado. Es decir, el grupo que preconiza y objetiviza el cuerpo de Gema junto al de Helios conserva vivo el trauma de Carmiña al habilitarlo y permitir su repetición e insistencia. Este es el mismo grupo que repite diálogos y conductas que expulsan a Aurel Estrada dejándolo

---

<sup>31</sup> Definido como originario del latín *Ophiuchus* este término significa Serpentario o “el que tiene asida una serpiente” (“Ofiuco” 816). La palabra ha sido usada en astrología para describir una constelación asociada con Asclepio, hijo del dios Apolo y “patrón” fundador de la medicina hipocrática, a lo que se debe que el símbolo moderno de la medicina incluya la serpiente (Chisholm 675).

extrañamente fuera de la ficción. Finalmente, es el grupo la entidad delirante situada en un mundo erróneo que lo lleva a habitar dicho error. Como señala Castilla del Pino: “el delirante no es que cometa un error pasajero [...] sino que él está en el error, instalado definitivamente en un error total, sobre él y sobre su entorno” (34-35).

¿Cuál es ese error sobre el que se instala la entidad grupal de *Bello animal*? Como la presencia del género melodramático lo denuncia es la inadecuación con la realidad que la novela representa y que solo es visible en las imágenes-cortocircuitos (para utilizar el lenguaje de Buitrago) que son los sueños y las fantasías de Aurel, así como las campañas publicitarias de las que hace parte Gema. Veamos un último ejemplo al respecto. El tercer capítulo denominado “Los muros” comienza con la siguiente descripción:

Los hombres empuñaban ametralladoras, fusiles, lanzallamas, cuchillos, granadas. Bajo los cascos, boinas, pañuelos amarrados, sus rostros pintarrajeados de negro, verde, granate, semejaban monjes y mercenarios a la vez. Un brillo fanático les inundaba los ojos, como si retaran enemigos bestiales. Medallas y condecoraciones tachonaban sus uniformes de fatiga, camisetas sudorosas, chaquetas verde oliva. (141)

Hasta este punto el lector es llevado a visualizar los hombres armados en un tono grave que contrasta con la liviandad del resto de la novela, mas cuando la narración (como ya es usual para este punto en la lectura) amplía el plano generando una panorámica, el lector entiende que ésta contemplando una imagen estática de la cual Gema hace parte: “Entre ellos, envuelta en muselina rojo coral, los cabellos volátiles, el rostro pálido y los párpados orlados de azul, Gema Brunés” (141). Trampa o reiteración del pacto ficcional, nos damos cuenta que se trata de un anuncio publicitario y “los guerreros” pierden su legitimidad al ser revelados como farsa actoral.



Inmediatamente a continuación el lector recibe el shock de la *desfamiliarización* ya mencionado como característico del modo escritural del realismo contemporáneo:

Medio tendida sobre la cubierta metálica de un tanque, amamantando un bebé y su mano derecha sostenía un girasol espléndido [...] al paso de las horas [el cartel-holograma] transformaba a los guerreros en figuras de metal calcinado y herrumbroso, y dejaba a Gema medio desnuda, con la flor marchita en lugar de los senos y el bebé. Sogas retorcidas y cadenas inmovilizaban sus manos y tobillos. (141-42)

Adicionalmente entonces al impacto que pudiera causar la ya discutida imagen femenina objetivada, la novela recurre además a invocar una tecnología inexistente, algo que llama un “cartel-holográfico”, en su ya recurrente práctica hiperrealista. Video-carteles aromatizados (21); clones de las modelos (243); trajes que cambian de color al modificarse la temperatura del ambiente (11); y esculturas-imagen con memoria de forma, sonido y luz (141), son solo algunas de las representaciones usadas por Buitrago en un intento de satirización y banalización del drama subyacente.

Para retomar entonces la propuesta de una ficción que en tanto manifestación de la latencia deja entrever en alguno de los elementos estructurales de la novela los indicios del delirio, paso al último capítulo de esta serie en el cual pretendo ensayar dos formas diferentes de leer la carencia que impulsa al uso del dispositivo narrativo delirante: una lectura de los elementos formales de la novela *Los ejércitos* de Evelio Rosero intercalada con otra que se centre en los elementos propuestos por diálogos, trama, personajes y cronotopos.

## 5.0 CAPÍTULO 5

### 5.1 ***LOS EJÉRCITOS: EL FRACASO DEL LENGUAJE ANTE LA CATÁSTROFE DEL MIEDO***<sup>32</sup>

[El miedo] instaura una comunidad intempestiva, inestable, precaria pero fundada en la intensa relación del delirio de aniquilación como fundamento de la alianza colectiva: una comunidad fundada en la experiencia compartida de una fuerza disgregadora propia del vértigo de la desaparición.

Raymundo Mier Garza, “Políticas y estéticas del miedo” (2008)

¿por qué me da por reír justamente cuando descubro que lo único que quisiera es dormir sin despertarme? Se trata del miedo, este miedo, este país, que prefiero ignorar de cuajo, haciéndome el idiota conmigo mismo, para seguir vivo.

Evelio Rosero, *Los ejércitos* (2006)

Dentro del grupo de escritores establecidos en las letras colombianas de la actualidad, Evelio José Rosero Diago (Bogotá, 1958) ocupa un lugar no solo relevante sino bastante

---

<sup>32</sup> Parte de este capítulo fue publicado por la revista *Estudios de Literatura Colombiana* 33 (2013): 119-32 en un artículo titulado “Desaparición y perplejidad: estudio de los *incipits* y *excipits* en dos textos de Evelio José Rosero Diago”. Así mismo se presentó una versión preliminar del texto en la conferencia LASA 2013, Washington D.C. 05/29/13.

significativo. Su capacidad creativa representa, se ha dicho, “algo que le faltaba a la literatura colombiana desde García Márquez: la idea de contar el mundo como si nunca hubiera existido y todo fuera nuevo” (Rosero en Correa 12), tarea nada fácil si se considera que dicho mundo es la Colombia de la guerra fratricida y de lo que el mismo autor denomina “los desaparecimientos”.

Desde la publicación de su primera novela *Mateo solo*, escrita poco antes de los 24 años de edad, este autor inicia una trayectoria de vida dedicada enteramente a las letras. Al ejercicio de aquello que define como su “manifestación vital” (Rosero en Santos García). En sus múltiples ensayos, poemas, cuentos, y diez novelas publicadas, casi todas premiadas<sup>33</sup> y traducidas a doce idiomas, el autor trabaja temas netamente nacionales desde “un realismo evidente y kafkiano; absurdo; revelación y expresión del universo más o menos desgraciado de los hombres.” Sabiendo que “es mayor el efecto del humor que el impacto del patetismo o de la tragedia” (Ardila y Vizcaíno 393). Este juicio sobre su obra, sin embargo, emitido en una publicación crítica de 1989, cambia progresivamente y a medida que la obra del autor avanza. En uno de sus más recientes libros, por ejemplo, Mabel Moraña dedica un capítulo a la novela *Los ejércitos*, de la cual concluye:

En *Los ejércitos* la representación de la violencia sutura y satura toda comprensión, ya sea racional o emocional. La narración pone a prueba los límites de la ficción y el testimonialismo al interrogar los espectros que hostigan a la

---

<sup>33</sup> Premio Nacional de Cuento de la Gobernación del Quindío (1979) por *Ausentes*; Premio Iberoamericano Libro de Cuentos Netzahualcóyotl, México (1982) por *Papá es santo y sabio* (1989); Premio Internacional de Novela Breve La Marcelina, España (1982) por *Papá es santo y sabio* (1989); Premio Pedro Gómez Valderrama (1992) por la novela *El Incendiado*; Premio Norma Fundalectura (2000) por la novela *Cuchilla*; Premio Tusquets Editores (2006) por la novela *Los ejércitos*; Premio Nacional de Literatura Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá (2006) por una vida dedicada a las letras; Independent Foreign Fiction Prize (2009) concedido por el periódico The Independent por *Los ejércitos* (Anne McLean, trad.); ALOA Prize (2011) de novela en Dinamarca. Respecto al tema de los premios Rosero se ha declarado indiferente: “No he hecho otra cosa que seguir escribiendo en mi país, contra viento y marea. Los concursos han sido un medio necesario, sin que nunca en mi vida haya escrito una sola obra para participar en un concurso de literatura” (Rosero en Correa 13).

sociedad contemporánea y al ofrecer una versión lírica de un mundo desolado y sin esperanza. (202)

La distancia entre estas dos perspectivas críticas —que ven en la representación de la violencia que hace Rosero ya sea un humor satírico o por el contrario un abuso sobre los límites de la ficción—, obedece a un contexto de producción específico y a unas condiciones estéticas particulares. El primero es el escenario del conflicto armado colombiano, el segundo es la experiencia narrativa particular del autor. En un ensayo titulado “La creación literaria” publicado por el *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República, Rosero explica que a su escritura la mueve la urgencia:

me explico: todo el andamiaje de mi escritura está conducido a que esta sensación de hundimiento desaparezca; y es posible que ese mismo vértigo implique la velocidad con que yo considero que se desplazan mis argumentos; cuando alguien resbala por un abismo es natural que intente asirse cuanto antes de algo —o alguien— que lo detenga en la caída. Y ese "algo" o "alguien", para mí, sólo puede ser el punto final de la obra, nada más. (109)

Bajo esta condición, que más que directriz estética constituye un derrotero artístico autónomo, Rosero ha explorado en sus novelas temáticas locales habitadas por símbolos que le son constantes. El silencio de la indiferencia y la mirada, o la mirada contestataria en silencio; la infancia, cruel en su inocencia y su falta de consecuencias; las relaciones de poder — político o sexual—; el abuso o simple desuso de la autoridad —civil o familiar—; son algunas de las cuestiones que obsesionan sus novelas, pero sobre éstas está ante todo la locura, el desquiciamiento producto de las múltiples violencias históricas que azotan su conciencia escritural: “lo único que sé es que esa locura, ese filo de la navaja donde transcurre la realidad y

la irrealidad, están aquí, respiran a cada vuelta de esquina, y son los que impulsan mi escritura” (Rosero en Ungar).

Aunque este elemento estuviera presente desde la trilogía *Primera vez*, compuesta por *Mateo Solo*, *Juliana los mira* y *El incendiado*, uno de los primeros textos donde se explora a profundidad la locura es su alegórico *Señor que no conoce la luna*, novela corta publicada por primera vez en 1992. En esta ficción, la sociedad colombiana (que es siempre la materia prima de Rosero) se ve fantásticamente dividida entre “vestidos” y “desnudos”, siendo la característica principal de los desnudos el ser seres intersexuales que se reproducen consigo mismos. La presencia de órganos reproductivos femeninos y masculinos en los desnudos se ve “velada” a la mirada (*gaze*) de los vestidos por un exceso de vello corporal que solo acentúa el deseo de los vestidos por tocar, probar y poseer al tiempo que los presenta como “un contraste horrible [...] una mueca anfibia, ¿espíritu biforme? ¿espíritu deforme? [...] el corazón de un puerco habitando una muchacha” (66). Los vestidos habitan espacios públicos por los que transitan libremente, mientras los desnudos se encuentran confinados a la laberíntica estructura de la casa, el armario, la pared. De hecho, los desnudos habitan en un solo lugar imposible y abyecto, como lo relata la primera oración de la novela: “Es cierto que esta casa es inmensa, pero nosotros somos demasiados” (9).

La relación de un mundo clasificado entre vestidos y desnudos es pues narrada en primera persona por un desnudo sin nombre propio, que genera una fantasía alucinante sobre las relaciones de dominación y abuso del poder. El lugar de los desnudos es el del estigma, la mansedumbre y finalmente la lucha por la vida ante una constante amenaza de muerte en la que el miedo que experimentamos [los desnudos] se debe solamente a la inminencia de las agresiones [...] es una fiebre perpetua, presente hasta en los sueños; como

si uno transcurriera cada minuto de la vida intentando adivinar la manera como [se] va a morir, con la crueldad anticipada de saber que dicha muerte será de todas formas horrible. (*Señor* 12-13)

Esta última referencia, especialmente, recuerda la dialéctica hegeliana de amo y esclavo que se reitera en la novela como tropo de jerarquización social, económica, cultural, y que para Rosero mismo representa una constante en la historia nacional y por tanto en sus historias noveladas. El universo narrativo de *Señor* es, en términos de Álvaro Pineda Botero,

[un] mundo fantasmal y monstruoso [donde] no hay historia. Las cosas no parecen pertenecer a ningún tiempo, ni a nadie [...] El lenguaje es afiebrado, tumultuoso, en largas parrafadas con pocos puntos [...] El texto está dividido en trozos narrativos sin enumeración o título, que no marcan avances cronológicos ni presentan secuencias de causa y efecto [...] La novela es también un catálogo de mitos negativos, podríamos decir, los más oscuros del inconsciente colectivo de la civilización occidental. (*Estudios críticos* 92-94)

El aparentemente desordenado carácter de la novela tiene que ver ciertamente con la temática, pero es tal vez la técnica, el elemento que amplifica el efecto que la novela parece tener en un lector como Pineda Botero. La falta de nombres y sexualidad definida, y por tanto de una etiqueta identitaria para sus personajes; la intensificación de efectos retóricos como elipsis exacerbadas; la contención semántica, y la simultaneidad que rechaza una lógica discursiva son algunos de los elementos que componen tal técnica, que pudiera a su vez ser clasificada como expresionista y que se conserva constante a lo largo de la obra de Rosero.

Otra de las ficciones en las que se explora de manera profunda la temática de la locura, sin descuidar sus otros motivos literarios, es *En el lejero*. Novela que funciona como ensayo

preparativo o prefiguración de *Los ejércitos*, y que constituyó para Rosero su “primer acercamiento al tema del secuestro, esa horrible realidad del país, que parece no terminar nunca. Es como una alegoría, una pesadilla escrita o novelada, una indagación onírica” (Rosero en Estrada). A pesar de haber enfrentado un fantasma que acompañaba sus novelas y cuentos desde el inicio de su carrera como escritor, Rosero declara no haber quedado conforme con el resultado final lo que lo llevó a “acometer la misma realidad, esta vez con *Los Ejércitos*” (Rosero en Estrada).

*En el lejero* es pues la visión personal e interior de Jeremías Andrade, un anciano septuagenario que lleva cuatro años buscando a su nieta Rosaura quien se extravió un día en que salió a comprar un ramo de rosas a la tienda. En medio de su búsqueda Jeremías llega a un lluvioso y oscuro pueblo escondido entre la niebla y los malos presagios de los cadáveres de ratas que lo inundan. Allí, en medio del insólito espacio que se abre entre un precipicio y un volcán queda “el lejero” —también llamado por las voces anónimas que guían a Jeremías en una suerte de escena dantesca, “el perdedero” o “el guardadero”—, y que es descrito como una puerta hacia el inabarcable abismo,

“—Búsquela en el perdedero—le dijo una voz, desde el otro lado de la niebla.

—El perdedero —repitió él, sin entender—

Y otra:

—Es casi lo mismo que el guardadero.

—A lo mejor allí la encuentra.

—¿El guardadero? —pudo preguntar.

—En el Lejero —dijo otra voz.

—Sí, le dijeron —. Vaya al convento, es el convento.

Miró más rostros. Ninguno explicaba más. (*En el lejero* 67)

En el convento, Jeremías encontrará seres encadenados en espera de ser rescatados: “por cada uno de esos acostados se pide una plata. Si nadie paga, allí seguirán, hasta que San Juan agache el dedo” (92). Hacia el final será el mismo pueblo (como lo recuerda Rosero en su entrevista con Ungar), quien le entregue a su nieta sin pagar por un rescate, lo que para el autor implica que hay “una esperanza, porque es la colectividad la que decide solidarizarse con su dolor. Ahora espero que haya una esperanza en mi país” (Rosero en Alejo).

El último tramo de la historia, tan conmovedor como demostrativo de la realidad que el autor intenta explorar, toma la forma del índice de realidad que es el secuestro de “los acostados”. Mientras Jeremías busca a la nieta y la llama invocando su presencia en medio del desconcierto que le produce el mar de cuerpos encadenados, opta por reversar la mirada al “dejarse ver” y “dejar de buscar” por primera vez en años. “No importa”, se dice a sí mismo: “Rosaura me reconocerá, me llamará por mi nombre”. El abuelo que intenta *dejarse reconocer* por la mirada desde el abismo, ensaya con un cuerpo y con otro hasta que se “asoma a un rostro” con el que “se contempla” —es decir, establece el vínculo de reciprocidad— y se reconoce: “Creyó desvariar: sentía tantas ganas de reír como de llorar, al tiempo” (93).

Para Rosero, uno de los mayores riesgos en escribir sobre las manifestaciones de la violencia en Colombia es el generar “un panfleto, o un tratado de sociología” ya que, explica “la novela es la novela, tiene que ser arte literario, hable de lo que hable. Ese es el gran reto” (Rosero en Herrera). Tal vez por eso *En el lejero* ve la luz antes que *Los ejércitos* y aunque las dos tratan el doloroso tema de la desaparición por secuestro, la primera constituye un “sueño, terrible pesadilla de la que [uno] se intenta sacudir con dolor, con tristeza, hasta despertar” (Rosero en Ungar). Novela que hacia el final no alcanzó a “trasladar el miedo real, el esporádico



terror de ciudadano a las páginas de un libro” (Rosero en Ungar), *En el lejero* debió ser reescrita en la nueva arremetida que fue *Los ejércitos*.

La mención de estas tres novelas —*Señor que no conoce la luna*, *En el lejero* y *Los ejércitos*—, en un mismo espacio no es gratuita. Existe entre ellas una relación simbólica y estética, que aunque es cierto que no responde a una trilogía (como lo fuera *Primera vez*), presenta afiliaciones mucho más profundas. Es decir, mientras las dos primeras resultan para Rosero metafóricas en demasía la última logra concretar aquello que “durante mi vida me ha rodeado y aterrado en el alma: los desaparecidos, los desaparecimientos, en mi país” (Rosero, “Lucía” 643)

[*En el lejero*] es un sueño terrible [...] [*Los ejércitos*] no es ninguna pesadilla, es la misma realidad que toca a tu puerta [...] Yo no podía contentarme con lo alcanzado en *En el lejero*. Allí la pesadilla se apoderaba de todo, como en *Señor que no conoce la luna*, otra suerte de alegoría. Pero no por eso dejaba de ser eso, una pesadilla. No era [una] verdad. (Rosero en Ungar)

*Los ejércitos*, novela expresionista que se popularizó al recibir el premio otorgado por la casa editorial Tusquets en su versión de 2006, no es pues el panfleto ideológico que su autor hubiera temido pero tampoco está exenta de intención ideológica, para Rosero parte vital de su trabajo. Tiene que ver con retar la indiferencia que señala, en múltiples ocasiones<sup>34</sup>, como la causa de la perpetuación del conflicto en Colombia, mas ¿indiferencia ante qué?

---

<sup>34</sup> Como dirá en entrevista con Ungar: “Yo no reflexioné jamás que la destrucción y la descomposición resultaran buenos materiales para mi oficio. Es que padecí esta destrucción de manera progresiva, la padecí en la médula, a mi manera, como sé que directa o indirectamente la padecen todos en el país [...] la padecí con sólo asomarme a un noticiero de mediodía, mientras almorzaba: una madre avisando de sus hijos masacrados; después la *indiferencia* del país; la muchacha modelo hablando de telenovelas; después la lista de desaparecidos, los falsos positivos, que todavía continuán, sin que nadie haga realmente nada por evitarlo” (Rosero en Ungar, énfasis mío). El autor mismo asegura que una forma efectiva de atacar dicha indiferencia es “con un trabajo literario” (Rosero en Alejo), y que “ante la crueldad, o ante el dolor del otro [ante] una indiferencia pasmosa e inhumana” se contraponen

*Los ejércitos*, al igual que *En el lejero*, es protagonizada por un hombre de setenta años que también busca. Mas ahora no a la nieta sino a la esposa, Otilia. Similar a *Señor que no conoce la luna* (y opuesto al personaje de *En el lejero*), este “viejo, futuro muerto” (17) que sufre de aparente “santidad de la vejez” es un ser enteramente erotizado que “sufre la desnudez” (17) femenina en su vejez tanto como lo hiciera en su juventud. Si por su sola desnudez el protagonista de *Señor* se circunscribe de una sexualidad abierta y expuesta al cruel asedio de los vestidos<sup>35</sup>, en *Los ejércitos*, Ismael Pasos acecha con lánguida mirada los cuerpos de las mujeres de su pueblo, desde el de su joven y vital vecina Geraldina hasta el viejo y ajado cuerpo de su esposa Otilia sin dejar de pasar por el infantil cuerpo de La Graciélita, niña de nueve años a quien admira con igual intensidad.

La centralidad del cuerpo (no solo en *Señor*, *En el lejero* y *Los ejércitos* sino en todas las novelas de Rosero), se enlaza al motivo de la desaparición forzada en tanto el que desaparece en la atroz práctica es el cuerpo mismo. En este autor el “nombre” no es el dechado identitario por excelencia sino que lo es el cuerpo. La experiencia sensorial del erotismo, la sexualidad, la alegría y el impulso vital de *eros* contrastan y contrapuntean la necesariamente corporal experiencia de la locura, el secuestro, el dolor físico y psicológico de la tortura y la muerte violenta. La *indiferencia* que denuncia Rosero como central al conflicto nacional tiene que ver

---

“los libros, el arte, la música, que dicen todo lo contrario, que son antagonistas de la barbarie” (Rosero en Estrada). En sus mismos trabajos literarios Rosero *denuncia* la indiferencia, a veces como “una actitud indolente” otras como “un accidente feliz”, pero siempre constante tanto en el contexto extraliterario como intraliterario: “[Otilia] es ahora *la indiferencia vieja y feliz*, yendo de un lado a otro, en mitad de su país y de su guerra, ocupada de su casa, las grietas de las paredes, aunque revienten en su oído los gritos de la guerra, es igual que todos —a la hora de la verdad, y me alegra su alegría” (*Los ejércitos* 24, énfasis mío).

<sup>35</sup> El desnudo narra como cuando los vestidos “quisieron atisbar minuciosamente en el secreto más oculto de mi cuerpo, di un grito de cólera [...] y eché a correr a la búsqueda del armario” (*Señor* 39).

entonces con la violencia ejercida sobre el cuerpo erotizado en tanto recipiente contenedor de vida (*bios*). Como declara el autor a este respecto:

El erotismo es, ciertamente, una manifestación vital mía como escritor y está en todas mis obras, está en *Los ejércitos*. El dolor, la guerra, la muerte tienen un antagonista que es justamente la alegría, el amor, el deseo, la sensualidad [...] Es la muerte alternando continuamente con la vida. (Rosero en Santos García)

El cuerpo resulta pues símbolo esencial no sólo en la novelística de Rosero sino también en la de los otros tres escritores incluidos en este análisis. Cuerpos que se espían, mutilan, desperdigan, apropian o exponen, constituyen una producción a la vez que un proceso de significados que sustenta el frenesí delirante. Así, si en la novela de Laura Restrepo resaltábamos la presencia de un castigo simbólico sobre el cuerpo lisiado de “la Araña” Salazar y centrábamos la atención en la homosexualidad violentamente sancionada dentro de un orden patriarcal heterosexual; en la ficción de Antonio Ungar, señalábamos al protagonista Cantoná como marioneta portadora del cuerpo sagrado de Akira a través de la práctica de la simulación como “el milagro de la transmutación completa” (*Tres ataúdes* 119), y si, en el texto de Fanny Buitrago observábamos otro tanto cuando considerábamos el cuerpo doble de Gema/Helios, escindiéndose y atándose a la mirada del otro a partir de una ortopedia y simulación de la experiencia vincular; ahora, con *Los ejércitos* arribamos a una *otra mirada* que supera la pantalla aséptica de la visión y parece “tocar” solapadamente el cuerpo del otro con su deseo de vida al igual que su deseo de muerte.

## 5.2 EL CUERPO DEL DELIRIO Y LA DESAPARICIÓN FORZADA

En la introducción al presente estudio se anticipaba el trabajo literario de Rosero como una estética autónoma e intimista que conjuga y hace corresponder contenido y forma en la descripción de un presente de desamparo traumático. Dicha correspondencia lleva a la delimitación de un motivo literario específico: el de la desaparición forzada o secuestro. Este motivo literario, trabajado en múltiples lugares y momentos en la narrativa hispanoamericana y especialmente en la del Cono Sur, es movilizado en el caso de *Los ejércitos* a partir del dispositivo narrativo delirante que tiende a solidarizarse con los sujetos vulnerables a la experiencia de la desaparición. Mas si como proponíamos en el primer capítulo, este estudio se enfoca en los efectos estéticos de la lectura de la novela y no en las intenciones instructivas del autor, lo que interesa analizar es la obra en conjunto antes que su temática por separado. Es cierto que para Rosero hay un compromiso autorial que para los escritores colombianos se enfocaría en el conflicto armado de su país, como bien lo expresa en entrevista con el diario mexicano *Milenio*:

[S]í abordo directamente el conflicto colombiano, en especial porque el problema de la guerrilla lleva más de 50 años y es lo que afecta a cualquier colombiano. El deber de un escritor es asumir literariamente la realidad de su país, sentar una opinión, un precedente. La literatura es útil porque convoca a una reflexión.  
(Rosero en Alejo)

Mas los efectos del contexto de producción en el que surge su escritura y la resonancia que, como artefacto cultural, produce su novela para un segmento más amplio de la población, parecen más profundos que el simple asentamiento de una *opinión*. Si como decíamos en la introducción la herramienta estética que es el delirio en su vertiente narrativa, pretende hacer

visible un malestar para (idealmente) poderlo trabajar de forma colectiva y edificar un mundo habitable —aún con el precedente traumático—, la novela de Rosero (y como veremos no sólo *esta* novela sino la gran mayoría de su obra), inscribe una *práctica* de solidaridad en el muy real espacio de la cultura y la sociedad. El resultado entonces es una *práctica*, no una *opinión*.

Para analizar dicha práctica, que ya llamaba en la introducción el giro subjetivo de la cultura en su forma literaria (Sarlo, *Ficciones* 16), recurriré, como lo había anticipado, a un análisis comparativo de dos textos del autor: su novela *Los ejércitos* y su cuento corto “Lucía o las palomas desaparecidas”. Este análisis se concentrará ya no en la trama de la novela, como se hiciera con los textos de Restrepo, Ungar y Buitrago, sino en los elementos formales específicos de los inicios y los finales de cada texto. El objetivo será presentar una manera alternativa de entender la modelación literaria de realidades traumáticas.

Aunque genéricamente opuestos (el uno germen, el otro fruto), cuento corto y novela pueden ser entendidos como ese proyecto poético estructural que no solo trabaja sobre el motivo de la desaparición, sino que demuestra una consistencia al interior de la obra, es decir, en ambos casos se reconoce el método que “signado por la permanente interioridad del escritor” (Rosero, “La creación” 109) produce una sensibilidad, una estética, que le es propia.

### **5.2.1 Desaparición y perplejidad en dos textos de Evelio Rosero**

Cuando en 2012 se le pidió a Rosero escoger las mejores páginas entre su obra publicada para ser incluidas en una antología de escritores hispanoamericanos, éste optó por el cuento corto

“Lucía o las palomas desaparecidas”.<sup>36</sup> La preferencia por un texto periférico que puede ser sorpresiva para el lector resulta aún más desafiante al encontrar junto al cuento una cuartilla en la que Rosero comenta sus razones:

La elección puede parecer un motivo ajeno a la literatura, y sí lo es, pero no del todo. Es un cuento escrito hace poco más de veinte años, y todo en él *prefigura* lo que he intentado bosquejar en todas mis novelas “para adultos”, sobre todo las dos últimas: *En el lejero* y *Los ejércitos*. Quienes conozcan estas obras seguramente me darán la razón. (Rosero “Lucía” 643, énfasis mío)

Como ya hemos visto existen en las ficciones del autor no solo coincidencias temáticas y movimientos autorreferenciales sino una unicidad del estilo narrativo que convierte su obra en un organismo vivo que se ve evolucionar mas en retrospectiva.

Lo que me asombró, conmigo mismo, la tarde de esa lectura, fue entender que definitivamente el cuento para niños [que es “Lucía”] concluía de más viva manera todo lo que durante mi vida me ha rodeado y aterrado en el alma: los desaparecidos, los desaparecimientos, en mi país. (Rosero “Lucía” 643, énfasis mío)

La temática de la desaparición forzada asume tanto en “Lucía” como en *Los ejércitos* características también gráficas, léxicas y sintácticas, que no solo le prestan aliento y vivifican la

---

<sup>36</sup> En el prólogo a la antología Valerie Miles explica que la idea surge en el volumen editado por Whit Burnett con Dial Press en 1942, llamado *This Is My Best. Over 150 Self-Chosen and Complete Masterpieces, and the Reasons for their Selection*. Así mismo, comenta que el título de la antología “Mil bosques en una bellota”, se inspira en el ensayo “La historia”, de Ralph Waldo Emerson, del que a su vez cita que “La creación de mil bosques”, esto es de mil historias “está en una bellota” (13). El encargo de Miles a los autores era que cada uno de los convocados encontrara esa semilla (o bellota) que cifra su estética autónoma, aquello que cada uno “considera lo más representativo de esa obsesión” que es la totalidad de su obra publicada (14). Organizada bajo criterio cronológico la antología que, aclara Miles, no intenta configurar un canon “ni siquiera personal” (14) comienza con un fragmento de la novela *Las primas*, de Aurora Venturini (1922) publicada en 2008 y termina (26 escritores de habla hispana después) con el cuento corto “Lucía o las palomas desaparecidas” de Evelio Rosero Diago (1958), inicialmente publicado en 1992 en “El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo” y reeditado para dicho volumen.

idea misma de lo que se desvanece, sino que ordenan el universo narrativo de estas ficciones logrando aquel impulso que Italo Calvino describiera como “the manner in which the pursuit of a definite structural project and the imponderable element of poetry become one and the same thing” (121).

En la aguda reflexión que hace sobre los motivos para elegir a “Lucía” y al conectarla explícitamente con *Los ejércitos*, Rosero nos adelanta la clave para ingresar a su universo estético. Al describir a “Lucía” como *prefiguración* a la vez que *conclusión*, como anticipación a la vez que cierre, el autor sugiere ir al análisis textual de sus comienzos y sus finales. De las correspondencias temáticas, semánticas, formales y metodológicas que pudiera develar su paralelización; más concretamente, del *incipit* y el *excipit* de “Lucía” y de *Los ejércitos*.

*Íncipit* y *excipit*, términos latinos heredados de su uso como marcas informativas en manuscritos medievales, se refieren respectivamente al principio, inicio o debut de un escrito, así como a su final, cierre o clausura. El interés en delimitar e interpretar *incipit* y *excipit* en un texto determinado tiene que ver con explorar activamente esas dos significativas extremidades que acomodan el cuerpo narrativo de un escrito. Dada su complejidad, con el estudio de uno de estos fragmentos textuales ya sería suficiente, mas la paradoja de entenderlos como un conjunto, aún si arbitrario, surge de la obra y las reflexiones particulares de Rosero, comenzando a darle características propias que lo autonomizan como narrador en un campo literario compartido.

La acepción común en los diccionarios indica que el *incipit* sea pensado como la primera palabra u oración completa de una obra literaria. Sin embargo, críticos como Andrea Del Lungo (1993), Victor Brombert (1980) y Jacques Dubois (1971), coinciden en la insuficiencia de esta definición y proponen ampliarla a fin de extender su alcance. Así el *incipit* será provisoriamente

definido como “fragment textuel qui commence au seuil d’entrée dans la fiction [...] et qui se termine à la première fracture importante du texte” (Del Lungo 55).

Origen a la vez que originalidad, el inicio de una obra es un espacio primordial que surge de sí mismo y se legitima a sí mismo, al tiempo que un momento decisivo, ya que establece una relación estratégica entre los niveles internos y externos del relato, o sea entre personaje, voz narrativa y lector. Visto desde esta perspectiva, el *incipit* cumplirá con la doble función de ser génesis a la vez que contrato de lectura. Expuesta su relevancia es importante resaltar también los aspectos más problemáticos de su estudio, más concretamente su delimitación, arbitrariedad y relación con el *excipit* o final.

En cuanto a su *delimitación*, Del Lungo propone rastrear la “première fracture” con criterios de corte que van desde indicaciones de tipo gráfico, por ejemplo un primer punto y aparte, o la inserción de un espacio en blanco, etc., hasta efectos de cierre temáticos o cambios en la temporalidad, la espacialidad, la focalización, e incluso cambios perceptibles en el modo narrativo (de descriptivo a explicativo o viceversa). Mas es importante que al establecer el corte se respete la variabilidad y superposición de planos simultáneos, la cual es en última instancia la que confiere la complejidad y riqueza a la unidad textual que haya sido aislada y entendida como *incipit*.

Un segundo elemento que complejiza su análisis es la *arbitrariedad* propia de esta práctica crítica de delimitación. Ya que aunque es cierto que todo texto tiene un inicio, su separación del resto es indiscutiblemente artificial y por tanto conjetural. Lo que interpela al lector no será el ya famoso “Where to begin?” que se planteara Barthes en el primer número de *Poétique* (1970), sino el ¿Dónde está ese comienzo? Aclarar lo que se privilegia al momento de



establecer el recorte ayudará a clarificar no solo los motivos de la elección sino las intenciones interpretativas de quien lo haya elegido.

Por último, y especialmente relevante al presente estudio, está la ya planteada relación entre *incipit* y *excipit*, es decir, entre ese decisivo y primordial fragmento que haya sido aislado del resto del texto y considerado un mapa referencial del mismo, con ese otro fragmento que indica que la historia tratada ha tocado un límite temático y formal que no sobrepasará. Si el umbral final de la obra representa una contención frente a la información que puede (o quiere) ser dada por el autor, o si tiende el invisible puente de la metaficción que establece un más allá externo a la obra, es relativo a cada contenido, lo que sí resulta universal es esa última palabra impresa que marca el comienzo de un *excipit* en reverso.

“Lucía”, publicado por la editorial Panamericana en 1992, es uno de los ocho cuentos breves que conforman la colección *El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo*. La historia, narrada entre primera persona del singular y del plural, se centra en la huida inusitada e inexplicable de “todas las palomas en todos los cielos”, ocasionando desde sus inicios una realidad y futuro que se anticipan siniestros “como no hay palomas, no hay mensajes. Ningún mensaje atraviesa estos cielos” (Rosero “Lucía” 645). La desaparición de las palomas resulta por otra parte tremendamente contagiosa y uno a uno, como en efecto dominó, todos los objetos animados e inanimados del mundo comienzan a desaparecer; estrellas, luna, guitarras, espejos, etc. Poco a poco desaparece también la *memoria* de dichos objetos: “¿Cómo eran las guitarras, cuál su quejido, su alarido, su alegría?” (645). Se hacen humo tigres, papeles, bombillos, colores, sabores, y “hasta los bailes a solas” (646), en últimas el deseo mismo desaparece. Pero el dilema llega a tocar personalmente al narrador solo cuando desaparece Lucía. Este personaje, que era el componente que le permitía usar el “nosotros”, se esfuma cuando sale a “buscar a los que se

fueron” (646). El cuento continúa con la búsqueda de Lucía y la atestiguación de la desaparición de lo poco que queda hasta que desaparece el sol en sí mismo: “Y sin el sol cómo encontrarte, Lucía. Cómo” (647). Una vez dichas estas palabras, el narrador oye la voz de Lucía justo a su lado; ésta le dice haberlo estado buscando también y ahora que se encuentran se abrazan y se ven el uno al otro. De nuevo la voz narrativa puede usar el “nosotros”.

Por otra parte *Los ejércitos* es una novela que siendo también relativamente corta, retoma la indefinición, ininteligibilidad y desasosiego de la temática de la desaparición planteada en “Lucía”. En este caso el protagonista es doble: los maestros escolares de la región rural de San José, Ismael Pasos y Otilia del Sagrario Aldana Ocampo, su esposa. De una convivencia que se intuye idílica<sup>37</sup>, la pareja enfrenta la toma armada del pueblo en que vive y que venía anunciándose a través de desapariciones forzadas de algunos vecinos de la región. Así, la trama se desarrolla entre las escenas del terror a la inminente invasión y la búsqueda que Ismael hace de Otilia, quien también ha desaparecido (presuntamente secuestrada por los bandidos):

[...] qué mal sueño son estas calles vacías, intranquilas; en cada una de ellas me persigue, físico, flotante, el aire oscuro, aunque vea que las calles pesan de más sol [...] (84)

[...] los vecinos hacen bien —digo, lo repito—, cada vez hay menos en el pueblo, y con razón, todo puede pasar, y *pase lo que pase será la guerra*, resonarán los gritos, estallará la pólvora [...] (85)

---

<sup>37</sup> En uno de los estudios más interesantes que se ha hecho sobre *Los ejércitos*, Iván V. Padilla Chasing, confirma la existencia de un espacio interior idílico que el personaje [Ismael] debe abandonar “en el caos producido por la toma” dejando de lado “sus intereses personales y lanzándose en la búsqueda (errancia) de Otilia” (143). Un poco más adelante Padilla Chasing escribirá que “Aunque las primeras líneas permiten pensar que “San José”, paradójicamente llamado “pueblo de paz” (13), es un pueblo al margen de los conflictos sociales, rápidamente se elimina cualquier amago idílico” (144).

*La incertidumbre* que reina en San José es acaso parecida a la tranquilidad, pero no lo es; desde temprano la gente se recoge en sus casas; los pocos negocios que insisten abren sus puertas desde la mañana hasta sólo parte de la tarde; después las puertas se cierran y San José agoniza en el calor, es un pueblo muerto, o casi, igual que nosotros, sus últimos habitantes [...] los eternamente indiferentes pájaros parecen los únicos en no darse cuenta de esta muerte viva. (123 énfasis mío)

Aunque sean dos los protagonistas de esta novela, se ven divididos casi desde el inicio: el uno busca, observa y siente, mientras la otra calla, se oculta y niega su presencia al lector quien, junto a Ismael, habita la inquietud del tropo del cuerpo desaparecido.

En *Los ejércitos* no se sabe a ciencia cierta quiénes son los sujetos que invaden, si guerrilla, paramilitares, fuerzas armadas corruptas o asesinos a sueldo, mas descubrir su identidad tampoco parece ser una urgencia para ninguna de las instancias narrativas como se deja ver en ciertos tramos de la novela: “Cuidado, profesor” le dice por ejemplo a Ismael un vecino “No sabemos aún en manos de quién quedó el pueblo” a lo que este responde resignadamente “—Sean quienes sean, las mismas manos” (110). Y un poco más adelante Ismael, a manera de monólogo interno, dirá: “No demoran en volver, eso lo sabemos, ¿Y quiénes volverán?, no importa, volverán” (160).

A la ausencia de Otilia se une una voz narrativa que paulatinamente pierde todo tipo de referentes. Ismael deja de reconocer a quienes le hablan, no sabe en qué lugares se encuentra ni cómo llega hasta allí, pierde el control de su vejiga constantemente al igual que el del tiempo y por tanto el de la cotidianidad.

¿Quién es esta muchacha que me mira, que me habla?, nunca en la vida me ocurrió el olvido, así, tan de improviso, peor que un baldado de agua fría. Es como si en todo este tiempo, encima del sol, hubiese caído un paño de niebla, oscureciéndolo todo: es porque sentí de pronto *el miedo tremendo* de que Otilia se halle sola, hoy, paseando por estas calles de paz donde es muy posible que llegue la guerra otra vez. Que llegue, que vuelva —me digo, me grito—, pero sin mi Otilia sin mí. (84, énfasis mío)

El miedo ocasionado por el acto violento, nos dice Raymundo Mier, sufre de precariedad de sentido en tanto anticipa el desenlace del vínculo, de la pérdida del *otro* y por tanto (narcisísticamente hablando) del yo. Este tipo de miedo “expresa corporalmente la amenaza de cifrar la identidad propia en la desaparición del otro; construirse a partir de la anticipación en la desaparición del otro, [y por tanto] de la disolución radical de sí mismo” (Mier 19).

A la focalización interna de la novela se une entonces un personaje principal en el que la voz es flujo de una conciencia amenazada por el miedo a la invasión y la desaparición del objeto de deseo. La voz narrativa de Ismael cuenta con un grado de caos proporcional a dicha conciencia. Para citar de nuevo a Mier, “[el miedo] arroja al sujeto en la soledad radical. Lo arranca de toda relación con los otros. Lo enfrenta a la insignificancia de toda identidad y de todo reconocimiento” (25). Si el motivo de la desaparición forzada obliga pues a la conciencia del personaje a deshacerse en incoherencia, a perder la lógica y fincar en el delirio, la forma misma del texto se ve obligada a mutar en dicha dirección, lo cual es visible en la lectura cercana de tramos específicos, como es el caso del *incipit*.

Y era así: en la casa del brasilero las guacamayas reían todo el tiempo; yo las oía, desde el muro del huerto de mi casa, subido en la escalera, recogiendo mis

naranjas, arrojándolas al gran cesto de palma; de vez en cuando sentía a las espaldas que los tres gatos me observaban trepados cada uno en los almendros, ¿qué me decían?, nada, sin entenderlos. Más atrás mi mujer daba de comer a los peces y los gatos, pero mi mujer y los peces, ¿qué me decían? Nada, sin entenderlos. (*Los ejércitos* 11)

Narrado en primera persona, el *incipit* de *Los ejércitos* comienza con una cuanto menos inquietante oración coordinada copulativa: “Y era así.”. Desde la práctica exegética de análisis de los inicios, se pudiera establecer dicha oración como tal y delimitar el análisis a esta. Pero la opción de trabajar sobre el párrafo inicial completo de la novela de Rosero no responde tanto a un afán estructuralista como a uno interpretativo. Para mostrar cómo el autor ha trabajado sobre la contingencia que es la desaparición forzada, generando una estética que incluye forma y contenido, es necesario leer detenidamente el párrafo completo, esto es, hacer una suspensión artificial desde la cláusula “Y era así.” hasta “Nada, sin entenderlos.”, oración que cierra el párrafo.

En los cuentos y novelas de Rosero parecen ser comunes los *incipits in medias res* que, siguiendo la propuesta hecha por Andrea del Lungo —y productivamente retomada por Graciela Villanueva en su estudio genético sobre la obra de Juan José Saer— se refieren más a “*incipits in media verba* e incluso *in media scripta*, ya que son comienzos que no ponen el acento en la referencia a una realidad preexistente sino en la continuidad respecto de un relato —y aun respecto de un texto— ya comenzados” (Villanueva 96-97).

En el caso del *incipit* de *Los ejércitos* se puede plantear que la inclusión del imperfecto del indicativo “era” refiere a una memoria anterior al texto, logrando vincularse al ritmo de la cotidianidad e intentando borrar las huellas de autorreferencialidad. Asimismo la conjunción “y”

tiene una función antagónica al por una parte reforzar esta intención añadiendo a la suspensión temporal una semántica —es decir, al comenzar el texto con una cláusula coordinada que sugiere que le precede *otra oración* que no está siendo enunciada—, mientras por otra se podría plantear que esta conjunción (paréntesis encargado de abrir la novela) da a la visión retrospectiva del narrador un aura de *algo* primigenio que marcará las imágenes que le siguen, revistiéndolas de un significado autoritario que no permite cuestionamiento alguno: “Y era así.” significa, entre otras cosas, que no pudo haber sido de otra manera.

Este “y” funciona como facilitador de una aporía interna a *Los ejércitos* que se mantiene hasta el final de la novela: o la imagen precedente a la conjunción “y”, aquella encargada de conectar (y explicar) la vida pasada de Ismael Pasos se ha desvanecido, se ha ocultado y por tanto pide ser encontrada —cuando menos extrañada—, o sencillamente no existe, aún si la sintaxis la conjura. Ante la inquietante sugerencia de la segunda hipótesis, el inestable trípode que es la oración “Y era así.”, tomará la forma de origen, de singular y fosilizado límite que marque la dirección del resto de la historia. Mas ¿por qué se niega una vida pasada para Ismael? La catástrofe que es el miedo deviene eclipse de la memoria. No es pues que Ismael no tenga pasado sino que la inminente imprevisibilidad del presente neutraliza cualquier experiencia pasada haciéndola insuficiente para sustentar la experiencia actual.

Adicionalmente a este principio, los dos puntos que suceden a la categórica primera oración, anticipan una parrafada descriptiva que —plantada como parte del *incipit* de la novela— no sólo figura el origen del universo narrativo autónomo a *Los ejércitos*, sino que establece un punto de comparación entre el pasado narrado únicamente en imperfecto del indicativo (era, reían, oía, sentía, decían, daba, etc.) y el presente absoluto en que anida el *excipit* o la conclusión de la historia. En esta ocasión, la delimitación del fragmento inicial ha sido

entonces dada por su perfecta correspondencia antagónica con el fragmento final que citare más adelante.

El párrafo introductorio de la novela colecciona objetos de forma acumulativa y modular, proponiendo un marco de lectura que, en lugar de restringir, multiplica las posibilidades interpretativas. Por ejemplo, una posibilidad es la de tomar el inventario o *puzzle* conformado por los sustantivos *brasileño, guacamayas, huerto, naranjas, cesto de palma, almendros, gatos y peces*, y sugerir que el narrador habita un universo exuberante, exótico y paradisíaco que pide ser algo más que la unión de piezas independientes, al tiempo que lo conserva sosegadamente enfocado en la naturaleza interna de sí mismo posicionándolo como centro de su propio mundo, uno en el que siente, escucha y observa los efectos de la realidad que lo rodea. “¿Dónde he existido estos años?” se pregunta Ismael: “Yo mismo me respondo: en el muro, asomado” (42).

Otra posibilidad se genera si consideramos entonces, como el núcleo del párrafo, la perspectiva o ángulo desde el que Ismael parece lánguidamente recoger las naranjas. Desde la altura de la escalera recostada contra el muro, Ismael se posiciona como centro panóptico de aquella ilusión develándola como una mera representación externa a sí mismo, un cuadro de realidad atrapado en el instante de sus sentidos.

Una posibilidad más subyace en las complejidades sintácticas que nos proponen los enunciados no planteados por los gatos, su esposa y los peces, quienes con solo habitar el mismo espacio de la imagen que Ismael como narrador invoca parecen hablarle de asuntos que él mismo no entiende, no escucha o no desea entender o escuchar.

Esta última posibilidad interpretativa resulta una de las más fértiles, ya que no sólo anticipa las complejidades sintácticas en *Los ejércitos*, sino que insinúa para el resto de la novela un aroma a sospecha, un sabor receloso que advierte que aunque el encuadre original se dé desde

objetos que en conjunto forman *un ideal*, hay en la voz narrativa una inaprehensibilidad del significado del mundo: “¿qué me decían? Nada, sin entenderlos”. Esta incapacidad de interpretar los símbolos que rodean la escena, y por tanto de otorgar sentido a un mundo desprovisto de la referencia vincular, aparece también en el *incipit* de “Lucía”.

Mientras el párrafo inicial de *Los ejércitos* no es especialmente económico en su manejo del lenguaje, el *incipit* de “Lucía”, tal vez por su categorización como cuento infantil, es bastante más eficaz en la distribución de sus recursos léxicos.

Una mañana despertamos y vimos que las palomas habían desaparecido. Cuentan los últimos que las vieron que las palomas volaban desesperadas, trazando con gran violencia extraños jeroglíficos en el cielo, letras y palabras y después versos enteros, igual que un poema infinito que ninguno lograba entender, pues estaba pensado en un alfabeto desconocido. Aquello había sido un revuelo de plumas, una blanca llovizna de hielo. (Rosero “Lucía” 644)

En “Lucía” la indefinición no vendrá de una falta de comprensión metafísica, como sucede con las miradas intuitas por Ismael, las cuales parecen *decirle algo*. En este caso hay una escritura, un rasgo o pliegue que se escribe en el lienzo imposible del cielo. Los “versos enteros” como “poema infinito” otorgan cualidades humanas a las palomas, al tiempo que animalizan a los lectores que no logran entender. El alfabeto que usan las ahora desaparecidas es entonces pensado como desconocido y por tanto desconcertante. ¿Qué intentaron decirle las miradas de Otilia, los peces y los gatos a Ismael? ¿Qué las palomas a los incapaces lectores que las vieron desaparecer? Antes que mensaje cifrado, se entrevé que lo que se pretendía era *advertir*.

El velo de un presente fatídico es tendido, en retrospectiva, por esa *advertencia* que se da desde el párrafo inicial, mas con la que ya nada puede hacerse dado que pasó y no fue



comprendida; en ambos casos este postergado mensaje se narra como una acción que continúa en el pasado, “¿qué me *decían*? Nada, sin entenderlos” y “un poema infinito que ninguno *lograba* entender”.

Para equilibrar el análisis vale asimismo retomar el artículo indefinido “una” con el que abre “Lucía”. Este sugiere al lector un tiempo relativo y dinámico que, a diferencia de la temporalidad dilatada y cíclica que ofrece la visión de Ismael Pasos, juega con la dualidad de ser *una* mañana cualquiera (no es importante cuál) y también de ser *la* mañana única en la que el evento inusitado que provocará la historia tiene lugar, esto es, la desaparición de todas las palomas y las consecuencias de incomunicación con los objetos referenciales que ello conlleva. En esta apertura Rosero deja de lado cualquier detalle innecesario, creando un ritmo en los eventos que desencadena la rapidez propia del tiempo de la ficción<sup>38</sup>.

Aunque múltiples en su aproximación narrativa, ambos comienzos registran la huella del autor en los tropos que los regulan: animales que confiesan y vaticinan un intrincado porvenir; símbolos liminares —como el muro o el cielo— que confinan y sujetan a la voz narrativa al destino ineludible o acompañamientos metonímicos del deseo que el narrador incluye sólo para dejar constancia de su existencia antes de desaparecer, como es el caso específico de Otilia y Lucía. El desarrollo de estos comienzos —ahora vistos en paralelo, aunque respetando la dimensionalidad que le es única a cada cual— avanza en la historia para toparse con un final que implosiona las posibilidades interpretativas antes diversas, es decir, un final que ya estaba

---

<sup>38</sup> El cuento de “Lucía o las palomas desaparecidas”, como fuera publicado en la antología editada por Miles, presenta una nota a pie que aclara que ésta es una versión modificada respecto a la que se ha venido reeditando desde 1992. Los cambios anotados comprenden desde revisiones adverbiales y de conjunciones, hasta signos ortográficos, cambios léxicos y de orden de palabras en una misma oración. Pueden contarse hasta 19 modificaciones de su versión en el original, muchas de ellas parecen obedecer a este señalado intento del autor por eliminar ambigüedades y énfasis prescindibles; por ejemplo, mientras en la primera edición del texto se puede leer: “Pudimos vernos a los ojos con Lucía. – Nos miramos.” en su reedición de 2012 se lee: “Pudimos vernos con Lucía, nos miramos.” Para los propósitos del presente escrito se usa la versión de 2012.

contenido en la advertencia del comienzo, y que se corresponde con esta de forma tan íntima que provoca la sensación de inmovilidad espacial.

Aunque la temporalidad aparentemente lleva a que ocurran eventos concretos en ambas historias, los dos *excipits* clausuran la posibilidad de un desplazamiento en el espacio narrativo; de existir, este movimiento no ha sido horizontal o lineal, sino completamente vertical. Ha sido en picada. Ha taladrado en el centro del texto y ha llegado cíclicamente al punto de partida, al lugar en el que se generó la incomprendida advertencia inicial.

He salido por la puerta principal. Me dirijo a mi casa, avanzo por la calle tranquilamente, sin huir, sin volverme a mirar, como si nada de esto ocurriera — mientras ocurre—, y alcanzo el pomo de mi puerta, las manos no me tiemblan, los hombres me gritan que no entre, “Quieto”, gritan, me rodean, y me temen ahora, justo cuando estoy más solo de lo que estoy, “Su nombre”, gritan, “o lo acabamos”, que se acabe, yo sólo quería, ¿qué quería?, encerrarme a dormir, “*Su nombre*”, repiten, ¿qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será. (*Los ejércitos* 203)

El mensaje terrible que Ismael intuía en el *incipit* encarna en el *excipit* en la figura de los hombres que amenazan con dispararle. El texto no solo regresa semánticamente a la sentencia del “Y era así” por vía del “así será” final, sino que establece el principio de la eternidad habitando el *locus terribilis* que ha desplazado completamente el lugar idealizado en el huerto de la casa matrimonial. Un tiempo del eterno retorno solo presenciado por el perplejo sobreviviente se instala sobre la novela que ha concluido con un negativo fotográfico de su inicio. El efecto

que fuera creado por la pregunta “¿Qué me decían?”, por ejemplo, se retoma y evoluciona en el nuevo cuestionamiento “¿Qué les voy a decir?”; la risa de las guacamayas en la casa del vecino se corresponde a la risa que Ismael plantea como posible respuesta a las preguntas de “los hombres”; el pomo de la puerta que ahora (en el presente de la narración) sostiene con su mano el protagonista y que separa el refugio del desamparo retoma la simbología del umbral, que antes descansaba sobre el muro que separaba su casa de la del brasileiro.

Estas no son pues meras coincidencias, sino intensificaciones de una propuesta temática y formal, que late en el centro mismo de la obra de Rosero y que él como autor detecta como prefiguraciones en su lectura de “Lucía”.

Nos encontramos con Lucía cuando la tierra era un desierto a oscuras. Nos abrazamos y nos dormimos y soñamos lo mismo: soñamos que todo esto era un sueño. Que despertábamos y encontrábamos el mundo como antes, con palomas, con estrellas, con guitarras. Pero sólo se trataba de un sueño. En realidad, la tierra misma había desaparecido. El silencio era una vasta planicie. Un abismo giraba alrededor. Extendí los brazos y no encontré a Lucía. Pensé que también Lucía había desaparecido, y me espanté, como si en este mismo momento este libro desapareciera de tus manos. —Lucía —grité, y en eso una última estrella fugaz, como una alegría, como un destino, pintó de luz el universo, y entonces nos vimos con Lucía. Pudimos vernos con Lucía, nos miramos. Por lo menos nosotros no habíamos desaparecido. (648)

No es de extrañar que el fragmento delimitado como *excipit* de “Lucía” reproduzca la técnica ya expuesta por *Los ejércitos* y viceversa, ya que en esta práctica —visible al lector

atento— se figura el valor del motivo de la desaparición forzada transformado en una estética narrativa de la desaparición temática y formal.

Mientras al inicio de “Lucía” “despertamos” ya para su final “dormimos”; mientras al principio “vimos” más adelante “soñamos”; si antes “las palomas habían desaparecido”, hacia el cierre “la tierra misma había desaparecido”. Las palomas trazan versos enteros con un alfabeto imposible que para el *excipit* redundará en un “silencio” como “vasta planicie”. Sin embargo, la última oración de “Lucía” conserva a quien mira aturdido el desvanecimiento de los objetos del mundo (aquellos necesarios para definir su propia identidad) en una zona de tregua con la que no cuenta la última escena de *Los ejércitos*. El fatídico y resignado “dispararán, así será” contrapuntea entonces con el “por lo menos nosotros no habíamos desaparecido”; mientras en el uno hay aceptación indignada ante el destino inevitable de la muerte violenta, en el otro “una última estrella fugaz, como una alegría” ilumina el vínculo humano deshecho por el abismo de la desaparición, posibilitando el inestable presente del *excipit* que titila en su metaficticia estructura de cajas chinas entre pesadilla y vigilia.

Asimismo es notable como ambos inicios propenden hacia la desintegración de lo vincular. Al desaparecer las palomas, por ejemplo, comienzan a desvanecerse los objetos del mundo, como si estos hubiesen estado atados al lenguaje/mensaje que las mesiánicas aves se han llevado con ellas. El sentido del mundo huye y, si esto fuera posible, el cuento prosigue tan sólo con las huellas, con los ecos, de los objetos que ya desde el *incipit* habían desaparecido.

En *Los ejércitos* sucede lo mismo, mas esta vez con sujetos. Aquellos que forman el lenguaje, que posibilitan la respuesta a las preguntas “¿Qué me decían?”/“¿Qué les voy a decir?”, son fantasmas que habitan el texto en el que Ismael se sabe sobreviviente solitario: “me rodean, y me temen ahora, justo cuando estoy más solo de lo que estoy” (203). No importa el cómo Ismael

se nombre a sí mismo, “Jesucristo”, “Simón Bolívar” o “Nadie”, ya que no hay sujetos ni objetos para establecer una relación vincular, no hay un *por quién nombrarse*. La perplejidad que rodea a las voces narrativas en ambos *excipit* es equiparable a la incomunicación que estas expresan en ambos *incipit*, lo que de alguna manera hace de su confusión hacia el final algo predecible, mas no por ello menos desolador.

### 5.2.2 Deseo de vida, deseo de muerte

Trataré de abordar aquí, aunque no sea más que tentativamente, algunas ideas, que creo capitales para el psicoanálisis, que atañen al cuerpo, a la carne, al espíritu, al pecado y a la culpa. Aunque al esbozar esta lista ya se puede deducir que estamos de pleno abocados, sumergidos, en el tema del amor, la sexualidad, del superyó, el poder y la subjetividad.

Daniel Gil, *Escritos sobre locura y cultura* (2007)

Adicionalmente a la correspondencia semántica, temática y estilística de la novela, tanto a nivel interno como intertextual, hay un elemento que añade profundidad y complejidad al motivo de la desaparición forzada al conectar la indiferente violencia del acto al impulso de vida conocido como *eros*, esto es, la presencia femenina dentro del texto.

En su ensayo “La creación literaria” el novelista escribe: “Si alguien alguna vez reprochó lo que llamé ‘la persistente desolación en los personajes de Rosero’, yo le reprocho su falta de alegría para leerme. Detrás de cada tragedia hay carcajadas” (110) y así es: en *Los ejércitos* el autor nos presenta con un Ismael presa de un pánico radical mas *relativizado* (“contrapunteado” dirán Valencia Solanilla y Moraña), por la desnudez de su vecina Geraldina. La centralidad de

este, y otros cuerpos femeninos en la novela, tiene que ver con el establecimiento de un lugar donde enlazar no solo el deseo sino la vida misma amenazada por la violencia. Es decir, cada vez que Ismael se encuentra con un episodio oscuro, traumático, violento, su deseo erótico interrumpe el flujo de la conciencia y se apropia impetuosamente de la escena narrada. Así, cuando es testigo de un asesinato y enfrenta al pistolero cara a cara confiesa que “no fue tanto su mirada lo que me sobrecogió de náuseas: fue el físico miedo de descubrir que era un niño” (22), emoción que es rápidamente reemplazada por la visión de una Otilia joven desnuda: “Pronto el asesinato y el incidente del baño quedaron relegados —en apariencia—, porque yo seguía repitiéndolos, asociándolos, de una manera casi absurda, en mi memoria: primero la *muerte*, después la *desnudez*” (23-24 énfasis mío). Un poco más adelante, Ismael narra como el pueblo entero conmemora el presunto secuestro de un vecino que lleva ya tres años desaparecido:

[su esposa] agradece que la acompañen en la fecha conmemorativa de la desaparición de su marido [...] de una manera inusual: al decir Gracias a Dios roza ella misma sus pechos —dos sandías de una redondez descomunal— con sus manos abiertas y temblando, *un gesto del que no sé si soy el único testigo*, pero que ella reitera cada año. (28, énfasis mío)

Las sugerentes imágenes se intensifican a medida que el texto avanza. Mientras Ismael escucha una conversación entre sus antiguas alumnas y Geraldina sobre “el hallazgo del cadáver de una recién nacida” descuartizado en un basurero (35), solo puede mirar “sin lograr disimularlo, en lo más hondo de Geraldina, el pequeño triángulo abultado” entre sus piernas (35). Y mientras piensa en Emilio Forero, antiguo condiscípulo al que “lo mató, en una esquina, una bala perdida, sin que se supiera quién, de dónde, cómo” (32), vienen a su mente también las imágenes de éste con otra de sus alumnas “detrás de los cacaos empolvados de la escuela” en los

que la ve “recogerse ella misma su falda de colegiala hasta la cintura y mostrarse partida por la mitad” (32).

La fatalidad interrumpida por el deseo erótico de Ismael es interpretada por Mabel Moraña como “un exceso de humanidad” necesario “para permitir la asimilación de ese paisaje de tragedia” (192) mas también puede ser pensada, como proponíamos en la primera parte a este capítulo, como un afianzamiento del vínculo subjetivo, ya que, como se planteaba en la sección “Teoría del vínculo”, este es siempre ambivalente, conflictivo y amenazante. La relación de Ismael con el cuerpo de Geraldina es ciertamente una objetal y por tanto especular, pero es también una relación profundamente imbricada con su delirio y por tanto con el desmoronamiento de su lenguaje.

Poco después de las primeras descripciones que Ismael hace sobre estos eventos violentos el esposo de Geraldina, el brasilero, que “no es brasilero. Es de aquí, bien colombiano, del Quindío” (67) es secuestrado, y la pasividad con la que Ismael recibe la noticia contrasta fuertemente con los eventos que esta desata al interior de la trama: “¿por qué le dirán brasilero? – Eso profesor ni usted ni yo lo sabemos. Pregúntese mejor por qué se lo llevaron” (67).

A partir de este secuestro Ismael encuentra una excusa para entrar a la casa de Geraldina y de alguna manera ofrecerle sus condolencias. Mas de nuevo la terrible providencia se ve interrumpida espontánea e incontroladamente por la pulsión de vida:

Avanzo detrás de Geraldina, intentando vanamente desconocer su perfume que asedia, mis ojos explorando *involuntariamente* su espalda enlutada, y en todo caso sorprendiendo, detrás del luto, las piernas, las sandalias, el rutilante movimiento de su cuerpo, su vida entera difundiendo y proclamando, detrás de los velos de la fatalidad que le tocó padecer en este mundo, el acaso inclemente deseo de ser

poseída cuanto antes, aunque sea por la muerte (¿yo mismo?) para olvidarse un instante del mundo, aunque sea por la muerte.

Yo mismo. (148-49, énfasis mío)

La culpa, como veíamos en el análisis de la novela de Laura Restrepo *Deliro*, es una “doctrina” reforzada por el arrepentimiento y vinculada, casi siempre, a la dimensión corporal. En la novela de Restrepo se hablaba de “la Araña” Salazar como un personaje que recibía el castigo a su culpa a partir de la parálisis del cuerpo y la impotencia sexual; asimismo se señalaba el suicidio del abuelo Nicolás en el río Dulce como la manera de lavar “el inconfesable pecado del deseo homosexual”. Ambos momentos, que relacionan directamente el cuerpo con el castigo, hablan de la censura como práctica regulatoria de los deseos más profundos. Pero para Ismael la instancia reguladora es mucho más oscura y menos socializada: es la experiencia violenta en sí. Lo que castiga la conducta culposa del lascivo es la muerte, no solo física sino relacional.

En las últimas páginas del libro se relata como las autoridades ya han abandonado el pueblo de San José dejándolo a merced de ejércitos invasores indeterminados (179). La gran mayoría de los vecinos han huído o han sido asesinados (169). Mas Ismael decide quedarse porque “sólo aquí podría encontrarte, Otilia, sólo aquí podría esperarte” (190). “Los perseguidores” aparecen por las calles desiertas e Ismael se debe fingir muerto para no ser asesinado. “¿Por qué preguntan los nombres?” se dice Ismael al verlos pasar gritando los nombres de sus vecinos, “Matan al que sea, al que quieran, sea cual sea su nombre” (192). Ismael logra llegar de nuevo a su casa solo para pasar por un boquete que un explosivo ha abierto en el muro que la separa con la casa del brasilero y Geraldina. Cruzado el umbral se encuentra con la siguiente escena:



Detrás de la ventana de la salita pude entrever los quietos perfiles de varios hombres, todos de pie, contemplando algo con desmedida atención, más que absortos: recogidos, como feligreses en la iglesia a la hora de la Elevación. Detrás de ellos, de su inmovilidad de piedra, sus sombras oscurecían la pared, ¿qué contemplaban? Olvidándome de todo, sólo buscando a Geraldina, me sorprendí avanzando yo mismo hacia ellos. Nadie reparó en mi presencia; me detuve, como ellos, otra efigie de piedra, oscura, surgida en la puerta. Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba –abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose de un lado a otro, y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver expuesto de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban, ¿por qué no los acompaños, Ismael?, me escuché humillarme. (202)

Ante la desaparición de Otilia, el miedo infame que lo hace perder el control de su vejiga, su mente, su tiempo y su espacio, así como ante el cadáver sexualmente violentado de Geraldina, el discurso de Ismael que venía perdiendo progresivamente su lógica se deshace hasta desaparecer. Justo después de esta escena Rosero nos presenta con el *excipit* ya analizado en la sección anterior. Uno en el que Ismael es simbólicamente castigado a partir de su propia desintegración en *Nadie*, es decir, de su propia desaparición.

En la novela de Rosero se conjugan así problemáticas apenas esbozadas por el análisis de las tres novelas anteriores. Eventos traumáticos que dan origen al delirio como herramienta narrativa; modelación literaria de realidades insoportables; o intentos de restitución de un cuerpo social dañado; son temas que en *Los ejércitos* se fusionan indicando una práctica de intervención

sobre la violenta realidad. ¿De qué tipo de *intervención* se trata? Como se argumentaba en el primer capítulo, una de las premisas que guían la lectura tiene que ver con dar por sentado que en la novela realista contemporánea existe un presente determinante más inaccesible. Un presente que puede ser aprehendido por la intervención que la obra de ficción hace sobre la memoria, el olvido y el futuro que estos modifican y prevén. Dicho presente, argumentaba, abre la posibilidad de pensar; anticipa la resolución del conflicto; y se constituye como acto revelador del malestar contemporáneo —mas no universal, sino local y contingente—. Es a partir de pensar la novela como práctica interventora que aventuro que la característica definitoria de la contemporaneidad literaria es un modo de *awareness* sobre el presente, aún si este presente solo logra hacerse inteligible a partir de ejercicios artísticos como la generación de ficciones noveladas.

## CONCLUSIÓN

### **Literaturas delirantes, una propuesta de lectura del realismo contemporáneo colombiano**

My arguments here are premised on the belief that psychoanalysis is the mother tongue of our modernity and that the important issues of our time are scarcely articulable outside the concepts it has forged. While some blasé souls argue that we are already beyond psychoanalysis, the truth is that we have not yet caught up with its most revolutionary insights.

Joan Copjec, *Imagine there's no woman. Ethics and Sublimation* (2002)

Propongo conjeturar que la situación de esta narrativa (la contemporánea), o al menos una gran parte de ella, se dirime en el marco del realismo. Los modelos pasados con los cuales conjurar la realidad inmediata, como el escape hacia lo fantástico o lo sublime, hacia la certeza de los géneros o de su parodia, o hacia el grotesco, parecen haber perdido su eficacia. Y también parece agotada una larga tradición [...] que considera al realismo como enemigo de un arte literario renovador.

Sergio Delgado, “El personaje y su sombra” (2005)

La premisa de trabajo de la presente disertación anticipa la existencia, en un segmento importante de la narrativa colombiana actual, de una práctica escritural que trabaja sobre

cronotopos reales y simultáneos a la escritura. Propone que dicha realidad provee a la ficción de elementos tangibles para generar una escritura reconstitutiva. Genera un aparato interpretativo a partir del modelo de sanación que constituye la voz narrativa delirante. Y finalmente, arroja como resultado la reconstrucción crítica de la función social de la literatura, la cual no pretende explicar causas y orígenes de traumas sociales específicos a su contexto de producción sino que aspira modelar estéticamente sus efectos tornando el contenido latente del trauma social en contenido manifiesto, representable, apropiable.

Las novelas de Restrepo, Ungar, Buitrago y Rosero aquí analizadas son entonces escenarios narrativos de los que surgen temáticas y características formales que se entrelazan y acumulan provocando un tipo de fenómeno simbólico específico: la modelación literaria de la experiencia traumática, y más específicamente aquella gestada en la violencia colombiana. El sutil y artificial hilo que se ha tejido entre estas cuatro ficciones pretendió incitar entre ellas una suerte de diálogo en el que se discutiera, principalmente, el uso de una herramienta narrativa a la que he dado el nombre de “dispositivo narrativo delirante”. Este término, sugerido principalmente por la novela de Laura Restrepo, se presentó como el adecuado no solo porque describiera casi a la perfección las voces alucinadas en las novelas, sino porque en tanto categoría de análisis psicoanalítico, “delirio” surgía de las primeras interpretaciones literarias que S. Freud publicara como estudios de caso analíticos. Y aunque la intención de este trabajo dista enormemente del impulso psicobiográfico que ocupó al alienista, la delimitación de delirio como noción interpretativa se reveló de una riqueza única.

Planteé así la lectura de las novelas a través de un eje epistemológico compuesto por nociones de “realismo”, “contemporaneidad” y “delirio” con la intención de interpretar las voces fragmentadas que la narrativa colombiana reciente ha venido produciendo de manera constante.

Esto significa que aunque me he referido ampliamente a la novelística de Restrepo, Ungar, Buitrago y Rosero, hay otras novelas que contribuyen al argumento y que serán a futuro incluidas en el análisis. Entre las más interesantes se encuentran: *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez (2011), representativa, al igual que la novela de Antonio Ungar, de una *cultura del trauma* (Kaplan) que insiste sobre la experiencia conflictiva. En este caso, la vivencia que se repite es la muerte de un personaje periférico al tráfico ilegal de drogas en Colombia durante la década de los ochenta y la reconstrucción del secreto al interior de la historia por la segunda generación: la hija de quien muere y un hombre, víctima aleatoria de quien esta se enamora. Hay una escena donde los personajes hablan respecto a esta década (contexto social en el que se produce la muerte central a la historia), y dibujan claramente el mencionado trauma social:

Una época especial, ¿no? No saber cuándo le va a tocar a uno. Preocuparse si alguien que tenía que llegar no llega. Saber dónde está el teléfono público más cercano para avisar que uno está bien. Si no hay teléfonos públicos, saber que en cualquier casa le prestan a uno el teléfono, que uno no tiene sino que llamar a la puerta. (70)

Otra de estas novelas, aunque más relacionada al análisis hecho en el quinto capítulo referente al libro de Evelio Rosero es *Tierra quemada* (2013), recientemente publicada por Oscar Collazos y presentada en el Hay Festival de Cartagena. Sobre esta ficción su propio autor declara:

La sensación que tuve al escribir la historia era esa: de estar construyendo un mundo fantasmal. Como ellos, yo tampoco sabía a dónde iba. Era el espejismo de la esperanza y la angustia de la incertidumbre. [...] Sin la noción de tiempo se

pierde la noción de espacio. Los refugiados conducidos a ninguna parte quedan así más expuestos al terror. El tiempo da la medida de la vida, el espacio del destino, es decir, de la salida y la llegada. El terror desnudo destruye tiempo y espacio. (Collazos en Mesa Mejía)

También encontramos articulaciones delirantes en novelistas recientes como Andrés Felipe Solano con *Los hermanos Cuervo* (2013) o Sergio Álvarez con *35 muertos* (2012), y otras en escritores ya establecidos en el campo cultural colombiano como Tomás González con su *Caballitos del diablo* (2003). Mas al igual que con un cuerpo, las ficciones que forman parte de un corpus de estudio tienen funciones independientes y no equiparables que requieren vínculos, admitidamente artificiales, que las reúnan en una totalidad. Así, si estas novelas mencionadas no fueron incluidas en la presente disertación fue porque en este caso resultaban disonantes a la premisa deleuziana de *delirar para sanar* (la cual nombra dicha totalidad) no porque en ellas no se trabaje la modelación literaria del trauma en la escena nacional colombiana.

En general, las novelas publicadas por estos y otros autores parecen comprender la contemporaneidad y sus ilusiones referenciales más que otras ficciones de géneros disímiles (como por ejemplo el testimonio). Las historias, que transitan el duelo de una sociedad en insistencia traumática, demuestran una economía de lo simbólico que neutraliza la pregunta por el origen absoluto de la violencia, en este caso, en Colombia. Y este, propongo, es su mayor logro: estas novelas no pretenden plantear su función social en tanto explicaciones históricas (ni siquiera ficcionalizadas) de las causas de la violencia sino que más bien proponen disponer el escenario de la crisis cultural del que emerge el trauma colectivo producto de dicha violencia, para a través de él hacer manifiesto el contenido latente del trauma. O, como mejor lo describe Deleuze, para *inventar* una gente que falta para *sanar*. Escribe Deleuze:

Pese a que siempre remite a agentes singulares, la literatura es disposición colectiva de enunciación. La literatura es delirio [...] Objetivo último de la literatura: poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir una posibilidad de vida. (*Crítica y clínica* 2)

Por otra parte hay que reconocer que el delirio alucinatorio que se explora en las novelas es un tropo tan antiguo como la literatura misma. De hecho, para la literatura hispánica se podría decir que ya estaba presente desde la publicación del Quijote, como lo señala Iris Zavala cuando describe al personaje como “un psicótico” poseído por una “certeza delirante”, en la que su palabra “viene a adquirir un papel único y fundamental en este momento traumático que interroga por la verdad y al mismo tiempo se revela como pregunta” (90).

Pregunta que a su vez cuestiona la posibilidad de narrar en sí misma, este dispositivo narrativo delirante impulsa la exploración sobre las capas de sentido que recubren el evento traumático fosilizado en el secreto de la novela, que —como lo entenderán no solo Freud sino Morín, Castoriadis, Bourdieu, entre otros,— esta allí para “desenmascarar el sujeto” y “hacerlo más consciente de sus conductas” (Bernal, s. pág.) sean estas conductas insistencias enfermas o sanadoras.

Pensar que el tropo del delirio venía siendo explorado en las letras hispánicas desde el siglo XVI no significa que no se encuentre presente en las manifestaciones artísticas contemporáneas. En efecto, si seguimos la sugerente definición de Agamben respecto a la contemporaneidad, podemos suponer que las temáticas ya recorridas en el pasado se encuentran activas en el presente, deviniendo lo que la crítica literaria entiende como temas universales. La locura alucinatoria constituye uno de estos temas intemporales.

Sin asumir entonces, como planteaba en el primer capítulo, que el realismo en tanto género sea la vía de acceso privilegiada a la representación de dicha conjunción entre pasado y presente, sí es posible pensar, como sugiere Sergio Delgado en el epígrafe a esta sección, que la contemporaneidad literaria se forme en la reactualización de conceptos y formas ya practicadas en el pasado. Es decir, aunque “delirio” y “realismo” sean ambas nociones trabajadas —por escritores y críticos literarios por igual— desde hace décadas (por no decir siglos en el caso de la locura alucinatoria), no quiere decir que no se pueda aprovechar el momento de surgimiento del suceso que es la novela para descubrirlo en su estado más puro: esto es, como acto revelador del malestar contemporáneo. Como escribía en este mismo primer capítulo: un desafío a estereotipos convencionalizados, la novela realista contemporánea sospecha que “lo que está pasando”, es decir el presente, es siempre otra cosa; una diferente a lo que ya “se sabe”; una ininteligibilidad.

Sobre la ininteligibilidad que es el presente, las novelas tratadas por este corpus de estudio construyen entonces su ilusión referencial realista, tratando temas y formas que coinciden con realidades sociales y culturales problemáticas. La tensión entre los espacios narrativos que ellas proponen y el reciclaje distorsionado de temáticas universales como la locura alucinatoria o delirio es solo una de las características que las proponen como caso de estudio ejemplar de las narrativas latinoamericanas contemporáneas, lo que a su vez enfatiza la importancia de su estudio y detenida lectura.



## **APÉNDICE A**

### **ENTREVISTA: IMPLICACIONES AUTORIALES. FUGAZ ENCUENTRO VIRTUAL CON ANTONIO UNGAR**

Supe de Antonio Ungar por recomendación de Daniel Balderston quien lo conoció durante su breve residencia como escritor invitado en el International Writing Program (IWP) en la Universidad de Iowa, 2005. Perteneciente a una familia de libreros judíos emigrados de Viena, Hans y Lilly Ungar, Antonio estudió arquitectura por un año luego de decidir asumir su herencia literaria por completo. A finales de la década de los noventa el futuro escritor decide trabajar como traductor y periodista y publica reportajes y crónicas en varios periódicos y revistas nacionales e internacionales. En 2005, mismo año de su residencia en Iowa, se le concede el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar y dos años después hace parte del selecto grupo Bogotá 39, una iniciativa de *Hay Festival* para reunir a los 39 escritores jóvenes más prometedores de Latinoamérica. Cuando lo contacté en marzo de 2012, Ungar se encontraba viviendo en Jaffa, Palestina junto a su esposa Zahiye Kundos, también escritora a quien conociera en Iowa, y sus dos hijos. Me comentó que estaba preparando su próxima novela y seguía trabajando activamente en periodismo.

La importancia de incluir este breve intercambio con el autor en el cuerpo de la presente disertación tiene que ver con dos aspectos, el primero proveer un cierto antecedente para el lector ante un escritor joven y bastante nuevo en el campo literario latinoamericano, el segundo explicitar la intertextualidad que se deja entrever entre varios de sus cuentos y novelas. Las temáticas, personajes y símbolos propuestos por Ungar se desplazan de un escenario a otro mas se conservan constantes, otorgando una cierta coherencia interna a su escritura que la propone así como *obra* en construcción.

**Maria Saldarriaga.** Aunque se publica dos años después, *Las orejas del lobo* (2006) parece ser el libro que narra la infancia del personaje sin nombre de *Zanahorias voladoras* (2003) Circo Massimo. *Zanahorias* no solo comienza con una de las escenas narradas en *Las orejas* sino que además coincide con esta en símbolos tan sugerentes como el licántropico niño que se piensa tigre. Al mismo tiempo *Zanahorias* termina con Kamandil, el niño gitano que “juega a ser tigre” y “se parece a alguien que conozco”. ¿Cuál es la relación entre ambas novelas? ¿Por qué narrar primero la locura del adulto y después su redención en niño? ¿Son una misma novela separada en dos momentos?

**Antonio Ungar.** Son aproximaciones a un mismo personaje, un tipo solitario que se parece a mí pero [que] no es Antonio Ungar.

**MS.** Refiriéndose a *Zanahorias*, Luz Mary Giraldo ha dicho que hay en la novela un ‘extrañamiento’ exacerbado por la condición de “exilio”. Pero yo intuyo más la presencia de un secreto familiar que oculta el misterio de las experiencias infantiles (interpretación que de alguna manera cobra sentido cuando se lee *Las orejas*) ¿Qué hay realmente tras la voz narrativa en *Zanahorias*? ¿El dolor del expatriado al que se refiere Giraldo, u otro tipo de complejidad?

**AU.** Otro tipo de complejidad, sí. El padre en esa historia desaparece. En la realidad a partir de la cual cuento —la realidad de mi infancia— mi padre se suicidó cuando yo tenía siete años y mi segundo padre se murió en un accidente de tráfico cuando tenía nueve (de ahí esos misterios, esos hechos que no se pueden narrar y no se narran).

**MS.** Siguiendo con el tema de *lo infantil* de tan fuerte presencia en toda su narrativa me gustaría preguntar ¿Será posible que el narrador de *Zanahorias* sea alegórico de la sociedad colombiana que delira incapaz de trabajar el trauma? o ¿le parece que el lenguaje de *Zanahorias* y *Las orejas* sea uno que, como ha dicho Fernando Cruz Kronfly, es “autárquico y se hunde en la mitología personal y secreta”<sup>39</sup>?

**AU.** Estoy de acuerdo con Cruz Kronfly; no tengo en ese texto ninguna intención de hacer metáforas sociales.

**MS.** Retomando la idea de lo traumático, la literatura postraumática en América Latina ha intentado recuperar eventos violentos y repentinos que causaron una herida social profunda e indeleble, pero pareciera que la literatura escrita por colombianos no alcanza esa categoría debido (tal vez) a que el evento traumático en lugar de ser superado es repetido una y otra vez, ¿será posible pensar a novelas como *Tres ataúdes blancos* (2010) como parte de la literatura latinoamericana de postrauma? ¿o es en realidad todo lo contrario?

**AU.** No sé qué es lo que nombras como ‘literatura post-trauma’ (mi formación literaria es absolutamente autodidacta, nunca he asistido a una academia). Sé que mi novela puede servir de catarsis de todas las rabias que nuestros políticos y nuestros violentos producen en el ciudadano común.

---

<sup>39</sup> Me explico, parte del reclamo de Cruz Kronfly tiene que ver con una crítica a la Crítica, en la cual él ve un cuerpo despersonalizado e incisivo que lucha por encontrar elementos comunes y tejer relaciones artificiales entre ellos, “hasta terminar construyendo el sistema soñado como totalidad, otorgándole a dicho sistema una lógica interna y hasta un sentido” (183).

**MS.** Son estas novelas, *Zanahorias*, *Las orejas* y *Tres ataúdes*, ¿libros inevitables en el campo literario colombiano? Lo que quiero decir es, ¿si no los escribía Antonio Ungar los iba a escribir alguien más?

**AU.** No creo, no creo que las historias sean transferibles, cada libro puede ser contado únicamente [por] su autor.

**MS.** Presiento una cierta nostalgia o melancolía en las voces narrativas de *Zanahorias* y de *Tres ataúdes*. De alguna manera no concuerdo con la tesis de algunos críticos de que el autor de ambas novelas sea radicalmente distinto, yo veo continuidades en la obra (siendo esta nostalgia una de ellas). De ser cierta mi intuición ¿qué es lo que estas voces añoran?

**AU.** Tal vez los narradores añoran una realidad inexistente, imaginaria, en la que “todo estaba mejor”; en Colombia nunca nada estuvo mejor: siempre hemos tenido una realidad radicalmente injusta y violenta, desde nuestra independencia hasta hoy.

**MS.** Ahora enfocándonos de lleno en *Tres ataúdes*, ¿Por qué la violencia tramada en la novela es la de un Estado de Seguridad Nacional y no es de otro tipo? Cuando las guerrillas estalinistas y los escuadrones de la muerte hacen presencia es siempre desde una franja grisácea donde la responsabilidad moral de sus acciones o derrotas recae en el gobierno estatal, como si este fuera el centro de toda inmoralidad dentro de la economía del libro.

**AU.** El ejército nacional de la república en la que está inspirada Miranda ha estado al servicio de los grupos ilegales durante los últimos cuarenta años. No lo digo yo, lo dicen varias sentencias legales que han obligado al gobierno colombiano a compensar a las víctimas. El ejército colombiano ayudó activamente a las milicias de los paramilitares y del narcotráfico, el ejército mató directamente a sindicalistas, profesores e intelectuales, el ejército permitió durante demasiado tiempo el accionar de unas guerrillas narcotraficantes. La política (el congreso, por

ejemplo) está en nuestra República al servicio de grupos muy poderosos y muy violentos. Y el negocio del comercio de cocaína está detrás de todos los negocios y de todos los políticos relevantes.

**MS.** Aunque se ha insistido mucho en que *Tres ataúdes* es una alegoría satírica de la realidad colombiana bajo el uribismo me gustaría proponer además otra perspectiva al respecto ya que reconozco la complejidad estética y formal del libro. ¿Sería posible que las “referencias a la realidad política y social colombiana” que se develan al interior de la novela sean tan solo un recurso para encubrir una historia que ya ha pasado del plano simbólico de la ficción al plano real de la experiencia empírica de la violencia en Colombia? Me explico, a medida que avanza la novela, ésta va rebasando la autoconciencia propia de la metaficción y va dirigiéndose hacia la toma de responsabilidad por la ficcionalización de los personajes. El tono realista de Ada Neira por ejemplo, hacía el final del libro, es completamente distinto al tono paródico sostenido por José/Pedro/Lorenzo durante toda la narración. Este último se diluye en el de Ada y la realidad de los hechos —sus consecuencias— caen pesadamente sobre el lector. ¿Qué está pasando aquí?

**AU.** Creo que la única forma de que un país como Colombia empiece a transformarse para bien es mirándose al espejo. En las encuestas que se hacen anualmente midiendo la felicidad de los ciudadanos, Colombia es siempre uno de los tres países más felices del mundo. Sus ciudadanos se la pasan gritando que Colombia es el mejor país del mundo, sin importar los cientos de muertos violentos a la semana, las injusticias, la corrupción, las guerras civiles entrelazadas y endémicas. El final de este libro intencionalmente deja el humor y pasa al dolor desnudo de los personajes buscando que el lector se mire en ese espejo con todos sus defectos. Solamente viendo lo que somos alcanzaremos la mayoría de edad social y tendremos el valor de cambiar lo que no funciona.

**MS.** En *Tres ataúdes* hay una insinuación genérica de neopolicial, especialmente visible en el relato de Jairo Calderón el jefe de escoltas (204-30), pero hacia el final las cartas de Ada Neira a Lorenzo diluyen completamente esta posibilidad al escribir “Ya lo ves: son y serán siempre imposibles los relatos policíacos en la República de Miranda. También los vividos, porque en Miranda nunca hay pruebas, nunca hay culpables, nunca se sabe quién hizo qué, por qué se mata o por qué se muere” (274). ¿Es esta una manera de “rendirse” ante una realidad apabullante que abre grietas a los esquemas estéticos? o, por el contrario, ¿es una forma de proponer la ruptura con la tradición y renovar (como lo hiciera Borges en su momento) la relación aparentemente transparente entre *enigma* y *solución* que la novela neopoliciaca colombiana (de Santiago Gamboa o Gonzalo España por ejemplo) no parece cuestionar?

**AU.** No escribo con “dobles intenciones”. Escribo lo que creo que debo escribir y ya. Para serte sincero, nunca he leído las reseñas de mis libros. No me interesan. Me interesa mucho más lo que me digan los lectores, creo en esa relación directa entre historias y escuchas. Por eso escribí un thriller colombiano, un thriller lleno de humor negro y en el que “buscar al culpable” no es —no puede ser— el objetivo, porque en Colombia la culpabilidad es siempre difusa y maleable: lo escribí así porque sentí que no había otra forma de escribirlo (no porque estuviera planeando “romper con una tradición”, nunca escribo pensando en la historia de la literatura).

**MS.** ¿A qué obedece que tanto *Zanahorias* como *Tres ataúdes* se utilice el recurso epistolar hacia el final?

**AU.** Es una casualidad. Las cartas son un recurso técnico que me permite ‘hacer un zoom’, acercarme más a los personajes que he trazado en los textos, pero no planeé de antemano acabar así esas dos novelas.

**MS.** ¿Hay rabia en la literatura colombiana contemporánea?

**AU.** En mis libros seguro. He leído muy poco de mis contemporáneos, pero sé que Sergio Álvarez (*35 muertos*, *La lectora*) y Fernando Vallejo escriben también con rabia. Si uno está interesado en la realidad social y política de un país tan radicalmente injusto como Colombia, es inevitable sentir rabia.

**MS.** En una entrevista que le hizo a Evelio Rosero para la Revista BOMB, usted le preguntaba si él creía en la injerencia que los escritores podían tener en la realidad colectiva y yo me pregunto si el hijo que nace al final de *Tres ataúdes*, Félix, proponga de alguna manera una continuidad de un proyecto colectivo posible.

**AU.** Sí, de alguna manera Félix es el niño gitano de *Zanahorias voladoras*: una frágil esperanza de continuidad, de futuro colectivo posible.

**MS.** Esta pregunta corresponde más a una impertinencia personal que a un señalamiento certero de mi parte. No he podido evitar intuir en sus tres novelas la existencia de un universo simbólico que pareciera precederlas; un código —en clave morse— que signa el inconsciente de las mismas como parte de un corpus común: el color rojo por ejemplo (Circo Massimo, el niño de *Las orejas* —que serían el mismo— y Marta Akira tienen el cabello rojo), baldosas rojas, pijamas rojos, triciclos, zapatos, caras y ojos enrojecidos, aparecen y desaparecen como rasgos insignificantes mas repetitivos. La figura de una hermana en la vida de los tres personajes hombres; una hermana que además en los tres casos es admirada, conservada del desgaste moral que sufren otros personajes. La fusión redentora de la naturaleza, especialmente el agua y particularmente la lluvia en las tres novelas que, adicionalmente, transcurren en escenarios fríos (y me refiero al clima) donde siempre parece existir un cuerpo acuático cerca de quien lo necesita, una piscina, un vaso lleno, un río, una ducha... ¿Son estas novelas parte orgánica del mismo cuerpo? ¿Qué tipo de cuerpo sería ese?

**AU.** No es un cuerpo planificado, eso es seguro. Un lector agudo como tú puede identificar algunas continuidades, pero no fueron planeadas. Inevitablemente me interesan metáforas parecidas aunque esté construyendo libros distintos, pero no hay una voluntad de continuidad en mi obra. Los únicos libros que están interconectados son *Las orejas del lobo* y *Zanahorias voladoras*, como ya anotaste antes.

**MS.** Quisiera volver por un momento al tema de la presencia y el sentido de la naturaleza en sus novelas. En una entrevista para la edición 2010 de *Les Belles Étrangères* habla de su vivencia en la selva del Orinoco como un efecto que mina el ego, que de alguna manera cuestiona el narcisismo, que por otra parte es una fuerte tendencia fuerte en la literatura latinoamericana actual. ¿Cree que dicha vivencia haya provocado en sus novelas, ya no una búsqueda por los orígenes —tan común en los escritores decimonónicos—, sino una convivencia con estos? ¿una suerte de comunión con la condición humana en su etapa más primigenia y por tanto menos narcisista?

**AU.** No, no creo. Haber vivido en la selva cuestiona todas las certezas “occidentales”, incluido el antropocentrismo. Eso me sucedió como individuo, en 1998, en la realidad, pero no intento replicar esa experiencia en mis libros. Soy una persona que tal vez siente menos la tensión de ser “el centro del mundo” que muchos de mis contemporáneos, pero nunca he hablado de eso en mis historias.

**MS.** Es tradición, en nuestra forma de estructurar las conversaciones literarias, que pidamos a los autores que sean a la vez los videntes, los profetas del género humano. Es posible que en el fondo esta sea tal vez una ansiedad por entender como será descrito el futuro comunitario, así que debo preguntar ¿Qué futuro ve el escritor Antonio Ungar para la novela colombiana?



**AU.** Creo ver muchas voces hablando en lenguajes muy distintos, a veces contradictorios. Me parece que esa proliferación de formas de contar —tan radicalmente distintas una de la otra— es síntoma de buena salud.

## BIBLIOGRAFÍA

Abad Faciolince, Héctor. "Estética y narcotráfico." *Revista de Estudios Hispánicos* 42.3 (2008): 513-18.

---. "Estética y narcotráfico." *Revista Número 7 Separata II-III* (1995): 6-7.

Agamben. Giorgio. *¿Qué es lo contemporáneo?* [2008.] Trad. Cristina Sardoy. Roma: NotteTempo, 2008.

---. *The Signature of All Things: On Method* [2008.] Trad. Luca di Santo y Kevin Attell. New York: Zone Books, 2009.

Alejo, Jesús. Entrevista. "Evelio Rosero narra el dolor de Colombia." *Fondo de Cultura Económica de México*. s. pág., 8 Mayo 2007. Web.  
<[http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=7057](http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=7057)>.

---. Entrevista. "Me duele la tristeza de un país sometido a la Guerra: Rosero." *Diario Milenio de México*. s. pág., 8 Enero 2014. Web. <[http://www.milenio.com/cultura/evelior-rosero-Colombia-lejero-reeditan\\_0\\_223178166.html](http://www.milenio.com/cultura/evelior-rosero-Colombia-lejero-reeditan_0_223178166.html)>.

Alexander, Jeffrey. *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2012.

Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity: the Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York: Oxford UP, 1998.

Altamirano, Carlos, y Beatriz Sarlo. *Ensayos Argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

---. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Alvarado Tenorio, Harold. "La novela colombiana posterior a *Cien años de soledad*." *Cuadernos para el Diálogo* 51 (Julio-Agosto 2010): 6-25.

Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*. London: Verso, 2002.

Andry, Nicolas. *Orthopaedia: or the Art of Correcting and Preventing Deformities in Children*.

- Vol. 1. London: A. Millar, 1743.
- Ardila, Héctor e Inés Vizcaíno. *Hombres y mujeres en las letras de Colombia*. Bogotá: Coop. Editorial Magisterio, 1998.
- Aristizábal Montes, Patricia. *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*. Cali: Editorial Universidad del Valle, 2005.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. [1950.] Trad. Ignacio Villanueva y Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Ayala Poveda, Fernando. *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar Editores, 1984.
- Bailey, Geoff. "Conceptos de tiempo." *Arqueología: conceptos claves*. Ed. Colin Renfrew, Paul G. Bahn y David Govantes. Madrid: Akal, 2008. 163-69.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. [1963.] Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000.
- . "Magical Realism." *The Encyclopedia of the Novel*. Peter Melville Logan, Olakunle George and Susan Hegeman, eds. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2011. 503-04.
- . *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke UP, 1993.
- Barcellona, Pietro. *Postmodernidad y comunidad: el regreso de la vinculación social*. [1990.] Trad. Héctor Claudio Silveira, et.al. Madrid: Trotta, 1992.
- Barthes, Roland. "El efecto de realidad." *Lo verosímil*. [1968.] Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 95-102.
- . *Mitologías*. [1957.] Trad. Héctor Schmucler. España: Siglo XXI, 2009.
- Baudrillard, Jean. *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford, CA: Stanford UP, 2001.
- . *Simulacra and Simulation*. [1981.] Trad. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan, 1994.
- Bellatin, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropia, 2009.
- Bernal Z., Hernándo Alberto. "Sobre la Teoría del Vínculo en Enrique Pichón Rivière: una sistematización del texto *Teoría del Vínculo* de Pichón." *Fundación Universitaria Luis*

- Amigó. s. pág. Web. <<http://www.funlam.edu.co/uploads/facultadpsicologia/578481.pdf>>
- Beverley, John, Michael Aronna, y José Miguel Oviedo, eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke UP, 1995.
- Blair, Elsa. *Muertes violentas: la teatralización del exceso*. Medellín, Colombia: Instituto de Estudios Regionales, 2005.
- Blom, Jan Dirk. *A Dictionary of Hallucinations*. New York: Springer, 2010.
- Bolaño Sandoval, Adalberto. "Señora de la miel: Fanny Buitrago ante el melodrama festivo y la celebración del cuerpo". En *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica. Fanny Buitrago: la literatura como profesión de fe*. Barranquilla: Grupo Ceilika – Departamento de Investigaciones, Universidad del Atlántico, 2005. 81-99.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. [1992.] Trad. Thomas Kauf. Madrid: Anagrama, 1995.
- . *Sociología y cultura*, Néstor García Canclini ed., trad. Martha Pou. México: Grijalbo, 1990.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1995.
- Brette, Françoise. "Trauma." *International Dictionary of Psychoanalysis*. Ed. Alain De Mijolla. 1st ed. Vol. 3. Detroit: Macmillan Reference USA, Thomson Gale, 2005. 1800-02.
- Brombert, Victor. "Opening Signals in Narrative." *New Literary History* 3.11 (1980): 489-502.
- Buitrago, Fanny. *Los amores de Afrodita: cuatro cuentos y una novela breve*. Bogotá: Plaza & Janes, 1983.
- . *Bello animal*. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca breve, 2002.
- . *Cola de zorro*. Bogotá: Editorial Monolito, 1970.
- . *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: Tercer Mundo editores, 1963.
- . *¡Libranos de todo mal!* Bogotá: C. Valencia editores, 1989.
- . "Maestro de maestros." En *Espacio literario, espacio pedagógico. Límites y confluencias*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1999. 21-30.
- . *Señora de la Miel*. Bogotá: Arango Editores, 1993.
- Caballero de la Hoz, Amílkar. "Bello animal: una mirada caribeña del mundo posmoderno". En

- Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Fanny Buitrago: la literatura como profesión de fe.* Barranquilla: Grupo Ceilika - Departamento de Investigaciones, Universidad del Atlántico, 2005. 57-69.
- Cabañas, Miguel. "El sicario en su alegoría: la ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX." *Taller de Letras* 31 (2002): 7-20.
- Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987.* México: Universidad Nacional Autónoma de México - CIICH, 2006.
- Calvino, Italo. *Six Memos for the Next Millenium* [1985.] Trad. Patrick Creagh. Cambridge: Harvard UP, 1988.
- Camacho Delgado, José Manuel. *Magia y desencanto en la narrativa colombiana.* Alicante: Universidad de Alicante, 2006.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.
- Carvalho, Susan E. *Contemporary Spanish American Novels by Women: Mapping the Narrative.* Woodbridge: Tamesis, 2007.
- Casullo, Nicolás, Ricardo Forster y Alejandro Kaufman. *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la postmodernidad.* Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Castilla del Pino, Carlos. *El delirio: un error necesario.* Barcelona: Ediciones Nobel, 1998.
- Celis Salgado, Nadia. "El imperio de las imágenes: la fotografía y el simulacro de la nación en Bello animal de Fanny Buitrago". En *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Fanny Buitrago: la literatura como profesión de fe.* Barranquilla: Grupo Ceilika - Departamento de Investigaciones, Universidad del Atlántico, 2005. 43-56.
- . "La rebelión de las niñas: cuerpos, poder y subjetividad en la representación de niñas y adolescentes por escritoras del Caribe hispano." Diss. Rutgers State U of New Jersey, 2007.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad.* Bogotá: CNMH, 2013. Web. 15 Mar. 2013.  
<<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>>.
- Certeau, Michel de. *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción.* [1987.] Trad. Alfonso Mendiola y Marcela Cinta. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2003.
- Chatman, Seymour Benjamin. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el*

- cine*. [1978.] Trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- Chisholm, Hugh, ed. "Serpentarius." *The Encyclopaedia Britannica: A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*. 11th ed. 1911. 675.
- Conejero, María de los Ángeles y Jorge Iván Parra Londoño. *Momentos de la literatura colombiana. Tomo II Literatura finisecular y modernismo 1882-1920*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 1999.
- Copjec, Joan. *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge, MA: MIT, 2004.
- Coromines, Joan. "Delirar." *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987. 204.
- . *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico: Ce-f*. Vol. 2. Madrid: Editorial Gredos, 1980.
- Correa, Juan David. "Evelio Rosero premiado en Inglaterra. Lejos de todo." *Revista Arcadia*. 44 (Mayo 2009): 12-13.
- Cruz Kronfly, Fernando. "La crítica literaria y la escritura ante la agonía del estilo." *Crítica y ficción: una mirada a la literatura colombiana contemporánea*. Santafé de Bogotá: Cooperativa Ed. Magisterio, 1998. 175-94.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*. [1982.] Trad. Luis Cremades. Madrid: Editorial Cátedra, 1984.
- Davenport, Laura. "Las testigos: la historicidad en las novelas de Isabel Allende, Laura Restrepo y Ángeles Mastretta." *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research*, School of Humanities and Social Sciences, School of Languages, Cultures, and World Affairs, College of Charleston 5 (2006): 98-128.
- Davies, Lloyd Hughes. "Laura Restrepo (1950-)." *A Companion to Latin American Women Writers*. Ed. Lloyd Hughes Davies and Brígida M. Pastor. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2012. 197-211.
- Debord, Guy. *Comments on the Society of the Spectacle* [1988.] Trad. Malcolm Imrie. London: Verso, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica* [1993.] Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *Essays Critical and Clinical* [1993.] Trad. Daniel W. Smith y Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.
- Delgado, Sergio. "El personaje y su sombra: rerealismos y desrealismos en el escritor argentino

- actual." *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 12 (2005): 1-22.
- Del Lungo, Andrea. *L'Incipit romanesque*. Paris: Le Seuil, 2003.
- . "Pour une poétique de l'incipit." *Poétique* 94 (1993): 131-52.
- Dentith, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2002.
- Domenella, Ana Rosa, y Luz Elena Gutiérrez. "Canon." *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Ed. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. México, D.F.: Instituto Mora, 2009. 50-55.
- Duchesne Winter, Juan. *Fugas incomunistas*. San Juan: Ediciones Vértigo, 2005.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. [1962.] Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Editorial Planeta, 1984.
- Emig, Rainer. "Literary Criticism and Psychoanalytic Positions." *The Cambridge History of Literary Criticism*. Ed. Christa Knellwolf and Christopher Norris. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 175-92.
- Enlaces Editoriales. *Tres ataúdes blancos* de Antonio Ungar. s. pág. Web.  
<[http://www.anagrama-ed.es/titulo/NH\\_481](http://www.anagrama-ed.es/titulo/NH_481)>.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Soliloquio de un perplejo." Trad. Ricardo Bada. *Letras Libres – México* Oct. 2002: 92.
- Estrada, Sylvia Georgina. Entrevista. "Evelio Rosero; 'La literatura es un diálogo'." *Zócalo Saltillo*. s. pág. Grupo Zócalo, 13 Septiembre 2013. Web.  
<<http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/evelio-rosero-la-literatura-es-un-dialogo-1379048283>>.
- Featherstone, Mike, "In Pursuit of the Postmodern: An Introduction". *Theory, Culture and Society* 5 (1988): 195-215.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. "From Rodrigo to Rosario: Birth and Rise of the *Sicaresca*." *Revista de Estudios Hispánicos* 42.3 (2008): 543-57.
- Fernández Moreno, César, coord. *América Latina en su literatura*. México: Unesco-Siglo XXI, 1996.
- Fonseca, Alberto. "Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México." Diss. U of Kansas, 2009.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. [1920.] Trad. James Strachey. New York: Norton, 1989.

- . *La interpretación de los sueños*. [1900.] Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones AKAL, 2013.
- . *Obras completas*. Trad. José L. Etcheverry, vol. XII, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991.
- . *Obras completas*. Trad. José L. Etcheverry. Vol. II, IX. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992.
- Gallo, Héctor. *El sujeto criminal: una aproximación psicoanalítica al crimen como objeto social*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, 2007.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F.: Grijalbo, 1995.
- . *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. [1982.] Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gil, Daniel. *Escritos sobre locura y cultura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2007.
- Giraldo, Luz Mary. *Ciudades escritas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001.
- . *En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- . *Fin de siglo: narrativa colombiana. Lecturas y críticas*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, 1995.
- . *Más allá de Macondo: tradición y rupturas literarias*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2006.
- . *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, 1994.
- Girard, René. *"To Double Business Bound": Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. [1978] Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988.
- Gómez Buendía, Hernando. "La hipótesis del almendrón." *¿Para dónde va Colombia?* Gómez Buendía ed. Bogotá: Tercer mundo editores, 1999. 3-41.
- . Entrevista. "¿Para dónde va Colombia?." *Revista Dinero.com*. 26 Mar. 1999. s. pág. Web.
- Gómez Olivares, Cristian Gonzalo. "Novela neo-policial en Perú, Chile y Argentina, y su



- relación con el discurso de la memoria post-traumática.” Diss. U of Iowa, 2009.
- González, Aníbal. *A Companion to Spanish American Modernismo*. Woodbridge: Tamesis, 1988.
- . *Love and Politics in the Contemporary Spanish American Novel*. Austin: University of Texas, 2010.
- González Calleja, Eduardo. "La cultura de guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneismo español." *Historia Social* 61 (2008): 79-87.
- González Echeverry, Ángela María. "El discurso legal y literario: enunciación de género en Colombia." Diss. Arizona State U, 2005.
- Gramuglio, María Teresa y Noé Jitrik eds. *El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura*. vol. 6. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Green, Michael. "Estudios culturales." *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Comp. Michael Payne. [1996.] Trad. Patricia Willson. 1era. ed. Buenos Aires: Paidós, 2002. 202-07.
- Grupo Ceilika. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Fanny Buitrago: la literatura como profesión de fe*. Barranquilla: Departamento de Investigaciones, Universidad del Atlántico, 2005.
- Gutiérrez Giraldo, Rafael. "Ficciones literarias latinoamericanas en la época de las multinacionales del libro." *Estudios* 14.28 (2006): 31-60.
- Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna. *La violencia en Colombia*. Bogotá: Editorial Taurus, 2005. 2 tomos.
- Hameline, D. "Ortopedia/Ortopedagogía." *Diccionario Akal de psicología*. Ed. Roland Doron y Françoise Parot. [1991.] Trad. Agustín Arbesú Castañón. Madrid: Akal, 2004. 412.
- Hartman, Geoffrey H. "On Traumatic Knowledge and Literary Studies." *New Literary History* 26.3 (1995): 537-63.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence: From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books, 1997.
- Herlinghaus, Hermann. *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- . *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

- Herlinghaus, Hermann y Mabel Moraña, eds. *Fronteras de la modernidad en América Latina*. Pittsburgh: IILI, Univ. of Pittsburgh, 2003.
- Herrera, Marcos Fabián. Entrevista. "Escucho el silencio de la poesía." *Con-fabulación Periódico Virtual* [Bogotá] n.d.: s. pág. Web.  
<<http://confabulacion121-160.blogspot.com/2007/08/entrevista-evelio-jose-rosero.html>>.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. "Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente." *Symposium* 61.1 (2007): 43-56.
- Hernández, Marie Theresa. *Delirio: the Fantastic, the Demonic, and the Réel. The Buried History of Nuevo León*. Austin, TX: Univ. of Texas, 2002.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. [1668.] Marshall Missner, ed. New York: Pearson Longman, 2008.
- Horne, Luz. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 1980.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2005.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Chicago: Illinois UP, 2000.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Jácome, Margarita. *Novela sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.
- Jakobson, Roman. "Sobre el realismo artístico." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. [1965] Tr. Ana María Nethol. México: Siglo XXI editores, 1970. 71-80.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. [1984.] Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Angela Robledo, comp. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Volúmenes I, II y III. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Jaramillo Zuluaga, José Eduardo, ed. *Asociación de colombianistas veinte años, 1983-2003: estudios colombianos*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 2005.
- Jauss, Hans Robert. "Modernity and Literary Tradition." [1970.] Trad. Christian Thorne. *Critical*

- Inquiry* 31.2 (2005): 329-64.
- Jurt, Joseph. "El concepto del campo literario y la internacionalización de la literatura." *Naciones literarias*. Ed. Dolores Romero López. Madrid: Anthropos, 2006. 129-49.
- Kaës, René. "El estatuto teórico-clínico del grupo. de la psicología social al psicoanálisis." *Campo Grupal*. Escuela de Psicología Social de Montevideo, July 2000. Web. <<http://www.psicosocial.edu.uy/bahia/15.pdf>>.
- Kapell, Matthew y William G. Doty. *Jacking in to the Matrix: Cultural Reception and Interpretation*. London: Continuum, 2006.
- Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2005.
- Kohut, Karl. *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie*. Frankfurt: Vervuert, 1994.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- . *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Lander, María Fernanda. "La voz impenitente de la 'sicaresca' colombiana." *Revista Iberoamericana* 73.218 (2007): 165-77.
- Lane, Richard J. *Jean Baudrillard*. London: Routledge, 2000.
- Lange, Charlotte. *Modos de parodia: Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibargüengoitia y José Agustín*. Bern: Peter Lang, 2008.
- López-Muñoz, Francisco, y González Cecilio. *Historia de la psicofarmacología*. Vol. 1. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana, 2007.
- Lorenzano, Sandra. "Posmodernidad." *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Coord. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. México: Instituto Mora y Siglo XXI Editores, 2009.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas." *Ciberletras*. Web. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>.
- . "Territorios del presente: tonos antinacionales en América Latina." *Grumo* 4 (2005): 78-88.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. New York: Routledge, 2013.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. [1979.] Trad. María Antolín Rato. Madrid:

- Ediciones Cátedra, 1989.
- . *La posmodernidad: (explicada para niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Manrique, Jaime. Entrevista. "Laura Restrepo." *BOMB Magazine* No.78. Winter 2002. s. pág. Web. <<http://bombsite.com/issues/78/articles/2457>>.
- Marín Colorado, Paula Andrea. *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello, 1998.
- . "Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad." *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cumbides, et al eds.. Bogotá: Fundación Universidad Central/Siglo del hombre Editores, 2002.
- Masiello, Francine. "La insoportable levedad de la historia: los relatos best sellers en nuestro tiempo." *Revista Iberoamericana* 193 (2000): 799–814.
- Mato, Daniel. "Producción transnacional de representaciones sociales y transformaciones sociales en tiempos de globalización." *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Comp. Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO, 2001. 227-59.
- Mejía Rivera, Orlando. *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*. Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 2001.
- Melis, Daniela, y Laura Restrepo. "Una entrevista con Laura Restrepo." *Chasqui* 34.1 (mayo 2005): 114-29.
- Méndez, Mario F. y David N. Gershfield. "Delirio". *Neurología clínica: diagnóstico y tratamiento*. Ed. Walter G. Bradley. 4ta ed. vol.1. Madrid: Elsevier, 2004. 29-40.
- Mier, Raymundo. "Políticas y estéticas del miedo. Las afecciones crepusculares." *Revista Tramas* 30 (2008): 11-58.
- Molina Rumold, Inca. "Grupo Barranquilla." *World Literature in Spanish: An Encyclopedia*. Maureen Ihrle and Salvador A. Oropesa, eds. Vol. 2. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011. 466.
- Møller, Lis. *The Freudian Reading: Analytical and Fictional Constructions*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.

- Monleón, José B. *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española, 1975-1990*. Madrid, España: Akal Ediciones, 1995.
- Mora, Miguel. Entrevista. "Sin ironía, Colombia es insoportable." Diario *El País* de Madrid. Sección "Archivo". Miércoles 21 de abril de 2004.
- Moraña, Mabel, ed. *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- . *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: IILI, 2002.
- Moretti, Franco. *The Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- Morgan, Nick. "¿Olvidar el latinoamericanismo?: John Beverley y la política de los estudios culturales latinoamericanos." *Cuadernos de Literatura* 17.34 (2013): 18-45.
- Morson, Gary y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford UP, 1990.
- Múnera, Alfonso. *Fronteras imaginadas: la construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Planeta, 2005.
- Napier, Susan. *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Navia Velasco, Carmiña. *La narrativa femenina en Colombia*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, 2006.
- Noemí, Daniel. "Y después de lo Post, ¿qué? Narrativa Latinoamericana Hoy." *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Ed. Jesús Montoya Suárez y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana, 2008. 83-98.
- Noguerol, Francisca. "Narrar sin fronteras." *Entre lo local y lo global: la narrativa Latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Ed. Jesús Montoya Suárez y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana, 2008. 83-98.
- Noriega, Teobaldo A. *Novela colombiana contemporánea: incursiones en la postmodernidad*. Madrid: Editorial Pliegos, 2001.
- "Ofiuco." *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana: etimologías, sánscrito, hebreo, griego, latín, árabe, lenguas indígenas americanas, Etc. ; versiones de la mayoría de las voces en francés, italiano, inglés, alemán, portugués, catalán, esperanto*. Bilbao: Espasa-Calpe, 1929. 816. *GoogleBooks*. Web.  
<[http://books.google.com/books?id=IEcOAQAAMAAJ&dq=enciclopedia+ofiuco&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com/books?id=IEcOAQAAMAAJ&dq=enciclopedia+ofiuco&source=gbs_navlinks_s)>.
- Olivos, Patricio. "La mente delirante: psicopatología del delirio." *Revista Chilena de Neuro-*

- psiquiatría* 47.1 (2009).
- Onís y Sánchez, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Librería y casa editorial Hernando s.a., 1934.
- Ortega, Francisco. "Sin orden ni final. Escritura y desastre. Representación de la violencia en Colombia." *Revista Iberoamericana* 223 (2008): 361-78.
- Ortiz, Lucía. *La novela colombiana hacia finales del siglo veinte: una nueva aproximación a la historia*. New York: Peter Lang, 1997.
- Osorio, José Jesús, comp. *Nueva novela colombiana. Ocho aproximaciones críticas*. Cali: Sin Frontera Editores, 2004.
- Osorio, Óscar. "El sicario en la novela colombiana." *Poligramas* 29 (Junio 2008): 61-81.
- Pacheco, Carlos. "La intertextualidad y el compilador: nuevas claves para una lectura de la polifonía en *Yo el Supremo*." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 10.19 (1984): 47-72.
- Padilla Chasing, Iván Vicente. "Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza." *Literatura: teoría, historia, crítica* 14.1 (2012): 121-58.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México, D.F.: Plaza y Valdes, 2005.
- Parra, Mauricio. "La coexistencia de lo irreconciliable: espacios urbanos en la narrativa colombiana contemporánea." *Alba de América* 22.41-42 (2003): 387-99.
- Perron, Roger. "Delusion." *International Dictionary of Psychoanalysis: Dictionnaire International de la Psychanalyse*. Ed. Alain Mijolla. Detroit: Macmillan Reference USA, 2005. 385-86.
- Pichón-Rivière, Enrique. *Teoría del vínculo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Polit-Dueñas, Gabriela. "Chronicles of Everyday Life in Culiacán." *Meanings of Violence in Contemporary Latin America*. Comp. Polit-Dueñas y María Helena Rueda. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 149-68.
- . *Narrating Narcos: Culiacán and Medellín*. Pittsburgh: U of Pittsburgh Press, 2013.
- . "On Reading About Violence, Drug Dealers and Interpreting a Field of Literary Production

- Amidst the Din of Gunfire: Culiacán-Sinaloa, 2007." *Revista de Estudios Hispánicos* 42.3 (2008): 559-82.
- . "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana." *Hispanic Review* 74.2 (2006): 119-42.
- Pöttsch, Holger. "Imag(in)ing Painful Pasts. Mimetic and Poetic Style in War Films." *Ethics and Images of Pain*. Ed. Asbjørn Grønstad and Henrik Gustafsson. New York: Routledge, 2012. 173-92.
- Pérez Ramírez, Marcos. "La narcoliteratura y sus fieros caminos", *El Nuevo Día/Letras*, San Juan (Puerto Rico), Nov. 27, 2005. Web.  
<<http://urbanautacaribeno.blogspot.com/2005/12/la-narcoliteratura-y-sus-fieros.html>>.
- Pineda Botero, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.
- . *La esfera inconclusa: novela colombiana en el ámbito global*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2006.
- . *Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1990-2004*. Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2005.
- Pineda Botero, Álvaro, y Raymond L. Williams. *De ficciones y realidades: perspectivas sobre literatura e historia colombianas: memorias del quinto congreso de colombianistas*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores, 1989.
- Polit-Dueñas, Gabriela. "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana." *Hispanic Review* 74.2 (2006): 119-42.
- Ponce de León, Gina. *La novela colombiana posmoderna*. Bogotá: Taller de Edición Rocca S.A., 2011.
- Procultura. *Manual de literatura colombiana. Tomo II*. Bogotá: Procultura-Planeta editorial, 1988.
- Rama, Ángel. *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Procultura-Colcultura editores, 1983.
- Reoyo, Beatriz. "Sobre una ética del leer." *Lacan: la marca del leer*. Comp. J. L. Slimovich and R. González. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002. 39-43.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Bogotá, Colombia: Alfaguara, 2004.
- . *Demasiados héroes*. Nueva York: Santillana, 2009.

- . *Dulce compañía*. Nueva York: Editorial Rayo Harper Collins, 2005.
- . *La isla de la pasión*. Nueva York: Editorial Rayo Harper Collins, 2005.
- . *El leopardo al sol*. Nueva York: Editorial Rayo Harper Collins, 2005.
- . *La multitud errante*. Bogotá: Editorial Anagrama, 2003.
- . *La novia oscura*. Nueva York: Editorial Rayo Harper Collins, 2002.
- Richard, Nelly. "Latinoamérica y la postmodernidad". *Revista de Crítica Cultural* 3 (1991): 15-18.
- Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.
- . "Bogotá. Las tres Atenas." *Revista. Harvard Review of Latin America* Spring 2003. Issue: Colombia: Beyond Armed Actors, A Look at Civil Society. Web. 18 Mar. 2012. <<http://www.drclas.harvard.edu/publications/revistaonline/content/colombia>>.
- Rivera-Rodas, Oscar. "La 'crisis referencial' y la modernidad hispanoamericana". *Hispania* 83.4 (2000): 779-790.
- Rodríguez, Jaime Alejandro. *Autoconciencia y posmodernidad: metaficción en la novela colombiana*. Santafé de Bogotá, D.C.: Instituto de investigación signos e imágenes, 1995.
- . "Novela y posmodernidad: Narrativa colombiana de fin de siglo" *Cuadernos de literatura*, Departamento de Literatura: Universidad Javeriana.1.1 (1995): 11-22.
- . *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Santa Fe de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2000.
- Rodríguez, Noris. "Política, periodismo y creación en la obra de Laura Restrepo." Diss. U of Cincinnati, 2005.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, 2008.
- Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. [1989.] Trad. Alfredo E. Sinnot. Barcelona: Paidós, 1991.
- Rosa, Nicolás. "Liturgias y profanaciones." *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Comp. Susana Cella. Buenos Aires: Losada, 1998. 59-83.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.



- Rosero, Evelio. "Algunos asedios en torno a la palabra." *Espacio literario, espacio pedagógico. Límites y confluencias*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1999. 31-36.
- . *Los almuerzos*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001.
- . "La creación literaria." *Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República* 33.30 (1993): 109-20.
- . *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.
- . *En el lejero*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.
- . *El incendiado*. Bogotá: Editorial Planeta, 1988.
- . *Juliana los mira*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- . "Lucía o las palomas desaparecidas." *El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo*. Bogotá: Panamericana, 1992. 73-83.
- . *Mateo solo*. Bogotá: Editorial Entreletras, 1984.
- . *Papá es santo y sabio*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1989.
- . *Plutón*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 2000.
- . *Señor que no conoce la luna*. Bogotá: Editorial Planeta, 1992.
- . "Sobre el arte de escribir para niños." *Revista de la Universidad de Antioquia* 254 (1998): 23-26.
- Sainz Borgo, Karina. "La sobre conciencia hace del que escribe una diva o un burócrata: Una conversación con el autor de *Tres ataúdes blancos*" *Quimera: Revista de Literatura* 328 (2011): 30-33.
- Salamone, Luis Darío. "Comentario de un fragmento de «Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) descrito autobiográficamente»" *El Saber Delirante*. Ed. Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 2005. 25-34.
- Saldarriaga Muñoz, Maria del Carmen. "Desaparición y perplejidad: estudio de los *incipits* y los *excipits* en dos textos de Evelio José Rosero Diago". *Estudios de literatura colombiana* 33 (2013): 119-32.
- Samper Pizano, Daniel. "Secuestros, literatura, amor y sexo." *El Tiempo* [Bogotá] 29 Oct. 2008, Opinión sec.

- Sánchez-Blake, Elvira y Julie Lirot. *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Santaemilia Ruiz, José. *Género como conflicto discursivo: la sexualización del lenguaje de los personajes cómicos*. València: Universitat de València, 2000.
- Santana, Cintia. *Forth and Back: Translation, Dirty Realism, and the Spanish Novel (1975-1995)*. Lewisburg: Bucknell UP, 2013.
- Santos García, Emiro. Entrevista. "La escritura herida por el fuego (entrevista a Evelio Rosero Diago)." *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Enero-junio 9 (2009): 219-26.
- Saramago, José. *Ensayo sobre la lucidez*. [2004.] Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 2000.
- . "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa." *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*. Comp. Sarah de Mojica. Bogotá, Colombia: Centro Editorial Javeriano, 2001. 120-28.
- . *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.
- . *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. México: Siglo Veintiuno, 2006.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Why Fiction?* Lincoln: U Nebraska P, 2010.
- Serje, Margarita. *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2005.
- Seltzer, Mark. *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge, 2013.
- Sharland, Suzanne. *Horace in Dialogue: Bakhtinian Readings in the Satires*. Oxford: Peter Lang, 2009.
- Smith, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago: Chicago UP, 2009.

- Smith, Terry, Okwui Enwezor, and Nancy Condee, eds. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke UP, 2008.
- Soler, Colette. *Estudios sobre las psicosis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial, 1991.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford UP, 2007.
- Stewart, Garrett. "Screen Memory in *Waltz With Bashir*." *Film Quarterly* 63.3 (2010): 58-62.
- Szurmuk, Mónica. "Posmemoria." *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Ed. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. México, D.F.: Instituto Mora, 2009. 224-28.
- Szurmuk, Mónica, Robert McKee Irwin, y Silvana Rabinovich, eds. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México, D.F.: Instituto Mora, 2009.
- Todorov, Tzvetan. "Introducción". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 11-15.
- . "Presentación". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. [1965.] Trad. Ana María Nethol. México: Siglo XXI editores, 1970. 11-20.
- Toro, Alfonso de. "Postmodernidad y latinoamérica." *Revista Iberoamericana* 155 -156 (1991): 441-67.
- Triana Echevarría, Luz Consuelo. "Clase social, raza y genero en la Colombia de Fanny Buitrago" Diss. U of California Davis, 2003.
- Tubert-Oklander, Juan and Reyna Hernández de Tubert. *Operative Groups: The Latin-American Approach to Group Analysis*. London: Jessica Kingsley, 2004.
- Ungar, Antonio. Entrevista. "Evelio Rosero." *BOMB Magazine* No.110. Winter 2010. Web. <<http://bombsite.com/issues/110/articles/3366>>.
- . "Literature of Evil: Can Words Deal With, to Borrow from Conrad, "the Horror of It All"?" IWP Panel: "Literature of Evil". Iowa City Public Library, Iowa. 2 Nov. 2005. Speech. <[http://iwp.uiowa.edu/sites/iwp.uiowa.edu/files/ungar\\_literature\\_of\\_evil.pdf](http://iwp.uiowa.edu/sites/iwp.uiowa.edu/files/ungar_literature_of_evil.pdf)>.
- . *Las orejas del lobo*. Barcelona: Ediciones B, 2004.
- . *Tres ataúdes blancos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *Zanahorias voladoras*. Bogotá: Alfaguara, 2003.
- Utle, Gregory J. "Critical Aspects of Parody, Irony, and Satire in Recent Narrative Works of

- R.H. Moreno-Duran." Diss. U of New Mexico, 1997.
- . "The Development of Subjectivity in Fanny Buitrago's *Señora de la miel*." *Hispanic Journal* 25 (2004): 131-43
- Valencia Cardona, Mario Armando. *La dimensión crítica de la novela urbana contemporánea en Colombia: de la esfera pública a la narrativa virtual*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades, 2009.
- Valencia Solanilla, Cesar. "Contrapunto y expresividad en *Los ejércitos* de Evelio Rosero." *Poligramas* 28 (2007): 297-99.
- Vallejo Murcia, Olga. *Tradiciones y configuraciones discursivas: historia crítica de la literatura colombiana: elementos para La discusión*. Medellín, Colombia: Carreta Editores, 2010.
- Villanueva, Graciela. "Un narrador sobre el caballo de la calesita. Estudio genético de los *incipits* y los *excipits* en la narrativa de Juan José Saer". *Cuadernos LIRICO* 6 (2012): 93-113.
- Vinarov, Kseniya A. *La novela detestivesca posmoderna de metaficción: cuatro ejemplos mexicanos*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2006.
- Von der Walde, Erna. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia." *Iberoamericana* 1.3 (2001): 27-40.
- . "La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina." *Nueva Sociedad* 170 (Nov.-dic. 2000): 222-27.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1993.
- White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." *Critical Inquiry* 7.1 (1980): 5-27.
- Williams, Raymond L., comp. *The Columbia Guide to the Latin American Novel since 1945*. New York: Columbia UP, 2007.
- . *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza & Janes, 1980.
- . *Ensayos de literatura colombiana: primer encuentro de colombianistas norteamericanos: Quirama, 1984*. Bogotá: Plaza & Janés, 1985.
- . *The Modern Latin American Novel*. New York: Twayne, 1998.
- . *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores, 1992.

- . *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's, 1995.
- . *Postmodernidades latinoamericanas: la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Santafé de Bogotá: Fundación Universidad Central, 1998.
- . *The Twentieth-Century Spanish American Novel*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Young, James E. *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale UP, 2002.
- Yúdice, George. "¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1989): 106-128.
- . "La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y el siglo XXI en América Latina." *Revista Iberoamericana* 197 (2001): 639-59.
- Zamora-Bello, Hilma Nelly. "La novela colombiana contemporánea: 1980 – 1995." Diss. U of Colorado, 1998.
- Zavala, Iris M. *Leer El Quijote: Siete tesis sobre ética y literatura*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.
- Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 1993.